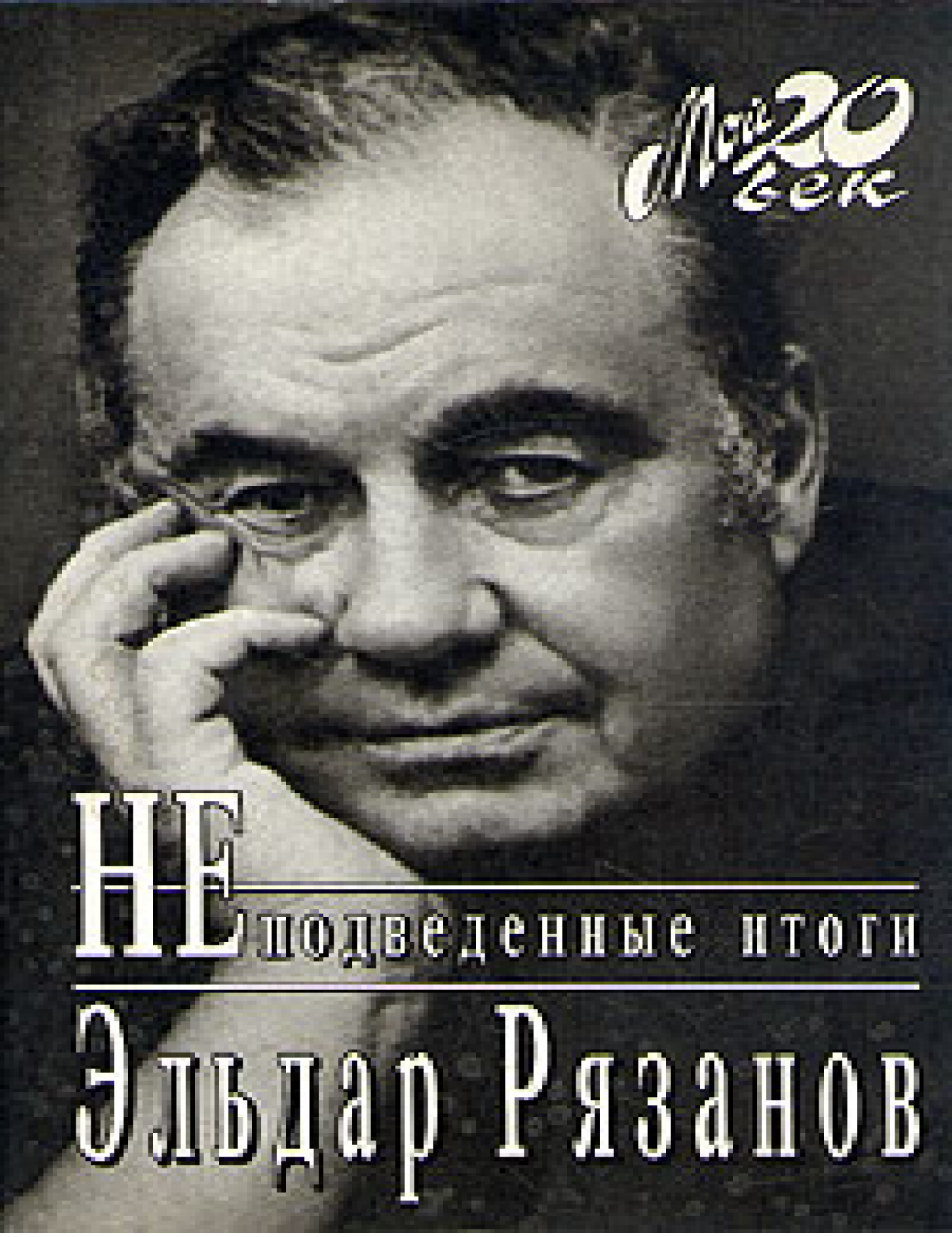
Лик 20 век
НЕ
подведенные итоги
Эльдар Рязанов

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Если вы хотите провести несколько вечеров с интересным собеседником, услышать искренний и ироничный рассказ знаменитого кинорежиссера о своей жизни и творчестве — эта книга для Вас.

- Эльдар Рязанов. Неподведенные итоги
  - ПОЧЕМУ ЮМОР СМЕРТЕН?
  - НЕМНОГО БИОГРАФИИ
  - КАК СОЧИНЯЮТ ВДВОЕМ
  - ОТВРАТИТЕЛЬНЫЙ РЕЖИССЕРСКИЙ ХАРАКТЕР
  - ОБ ИГОРЕ ИЛЬИНСКОМ
  - ИНТОНАЦИЯ ФИЛЬМА
  - О ГЕОРГИИ БУРКОВЕ
  - НЕ ОТТУДА
  - АВТОРА!
  - КАК ЛЕТАЮТ АВТОМОБИЛИ И ЕЗДЯТ САМОЛЕТЫ
  - ОБ АНДРЕЕ МИРОНОВЕ
  - «ДВАДЦАТЬ ЧЕТЫРЕ ЧАСА НА РАЗМЫШЛЕНИЕ»
  - ВИД С ВЕРХНЕГО ЭТАЖА
  - ТЕАТРАЛЬНЫЙ ВИНЕГРЕТ
  - ОБ АЛИСЕ ФРЕЙНДЛИХ
  - ОТЕЦ ИТАЛЬЯНСКОГО НЕОРЕАЛИЗМА И Я
  - «КАК ПОСТУПИТЬ НА АКТРИСУ...»
  - «ИРОНИЯ СУДЬБЫ»
  - НИКТО НЕ ХОТЕЛ ВЫДВИГАТЬ...
  - ОБ АНДРЕЕ МЯГКОВЕ
  - МУЗЫКА — МОЯ СИМПАТИЯ
  - ДВЕ ВСТРЕЧИ С КОНСТАНТИНОМ СИМОНОВЫМ
  - ОБ ОЛЕГЕ БАСИЛАШВИЛИ
  - КАК МЕНЯ ПАРОДИРОВАЛИ
  - ПЕРВЫЙ ПРОСМОТР «ГАРАЖА»
  - О ЛИИ АХЕДЖАКОВОЙ
  - КИЕВСКАЯ «ГАСТРОЛЬ»
  - «О БЕДНОМ ГУСАРЕ...»
  - «...ЗАМОЛВИТЕ СЛОВО...»
  - О ВАЛЕНТИНЕ ГАФТЕ
  - ЛЮДМИЛА ГУРЧЕНКО И «ВОКЗАЛ ДЛЯ ДВОИХ»
  - ПОСЛЕСЛОВИЕ К ФИЛЬМУ «ЖЕСТОКИЙ РОМАНС»
  - ИЗ ДНЕВНИКА (1985–1987)
  - О ВЛАДИМИРЕ ВЫСОЦКОМ
  - ИЗ ДНЕВНИКА (1988–1989)

- ПРОЩАЙ, ЧОНКИН
- ИЗ ДНЕВНИКА (1990–1991)
- ТЕЛЕВИДЕНИЕ В МОЕЙ ЖИЗНИ
- ИЗ ДНЕВНИКА (1992–1995)
- ЧЕСТНО РАССКАЗАТЬ ИСТОРИЮ НРАВОВ
- ЭПИЛОГ

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7

Эльдар Рязанов. Неподведенные итоги

Светлой памяти моей жены Нины

ПОЧЕМУ ЮМОР СМЕРТЕН?

К сожалению, юмор стареет и умирает. Я имею в виду юмор не как понятие вообще, а юмор, рожденный в определенную эпоху. Бессмертного юмора не существует. Шутки, каламбуры, анекдоты, репризы, которые забавляли и веселили одно поколение, оставляют равнодушным другое. Сейчас едва ли встретишь читателя, который заливался бы хохотом над комедиями Аристофана. Нелегко увидеть и смеющегося человека с томиком комедий Шекспира. Значительно ослабело «смеховое» воздействие на читателя и Марка Твена, и Оскара Уайльда, и Антоши Чехонте, и Джерома Джерома, и Аркадия Аверченко с его коллегами «сатириконцами». Этот список можно было бы продолжить. Даже произведения Ильфа и Петрова, которые мы с детства знали наизусть, куда меньше увеселяют нынешнюю молодежь. А показ ранних короткометражек гениального Чаплина по телевидению для многих зрителей не стал ожидаемым праздником, а иных и совсем разочаровал. Оказалось, что далеко не все чаплиновские «комические» выдержали испытание временем.

Это «умирание смешного» легко объяснить. Во-первых, юмор — категория социальная. Каждое веселое сочинение, полюбившееся читателям или зрителям, как правило, содержит в себе намеки, насмешки, сатирическое разоблачение пороков, слабостей, извращений, присущих именно такому-то обществу и его деятелям именно в такой-то отрезок времени. Юмор, а особенно сатира всегда злободневны. И то, что современники сатирика понимали часто с полуслова, другому поколению становилось неясным, требовало примечаний, разъяснений. А раз неясно, в чей огород брошен камешек, значит, и не смешно. Юмор, который не вызывает мгновенной ответной реакции, мертв. А если взять так называемый эзопов язык, когда сатирик, опасаясь цензуры или преследований властей, зашифровывает свои ядовитые стрелы, прикрывает их своеобразной дымовой завесой, это уж и вовсе недоступно для потомков.

Обидно сознавать, что ты работаешь в жанре, который обречен на естественное и быстрое увядание, но что поделать! Социальная, злободневная сатира сразу же погибает тогда, когда меняются условия жизни общества. К примеру, наша с Эмилем Брагинским повесть «Старики-разбойники» начинается так: «Люди делятся на тех, кто доживает до пенсии, и на остальных...»

Представьте, что вводится новый закон, по которому выплату пенсий будут производить мужчинам не с шестидесяти лет, как

сейчас, а с пятидесяти. И эта наша фраза мгновенно лишается заостренности, ее сатирическая направленность исчезает. А если пенсию начнут выплачивать с семидесяти лет, то та же самая фраза станет более злой, более актуальной...

Выражение из «Золотого теленка»: «Бриан — это голова» — мало что говорит сегодняшним молодым людям. А шутка из «сатириконской» «Всеобщей истории»: «...а народу столько, сколько волос у Пуришкевича на голове...» — заставит читателя только пожать плечами. Фамилию Пуришкевича, реакционного политического деятеля десятых годов нашего века, помнят уже немногие. Можно догадаться по приведенной фразе, что он был лысым, но это не вызовет даже улыбки, потому что личность Пуришкевича никому, кроме историков, не интересна.

Итак, юмор, как и женщину, возраст отнюдь, не красит. Кроме того, очень важен фактор первичности. Одна и та же шутка редко смешит дважды. Когда ты слышишь остроумный анекдот впервые, то вовсю грохочешь. Но второй раз он может в лучшем случае вызвать лишь улыбку, в третий раз слушатель останется просто равнодушным.

Популярное литературное, театральное или кинематографическое произведение, изобилующее меткими остротами, точными афоризмами, крылатыми словечками, всегда оказывает влияние на язык, входит в него, обогащает. Как пророчески угадал Пушкин, почти половина грибоедовского «Горя от ума» проникла в нашу разговорную лексику, став поговорками и пословицами. Гоголевский «Ревизор» тоже расширил границы русской речи. Огромное количество оборотов, а главное, манера, стиль выражения Ильфа и Петрова стали привычными в речи не одного поколения советских интеллигентов. И часто бывает так, что человек пользуется фразами, репликами, определенным лексиконом еще до того, как он прочитал первоисточник. Когда же он знакомится с оригиналом, с подлинником, откуда пошла та или иная острота, шутка, то уже не так свежо реагирует на нее. Ему кажется, что это старый, «бородатый» анекдот...

Недаром и блистательный Михаил Жванецкий, и задиристый Михаил Задорнов, и афористичный Владимир Вишневский, и элегантный Михаил Мишин, как, впрочем, и другие талантливые сатирики Лион Измайлов, Семен Альтов, Аркадий Арканов, — вынуждены непрерывно поставлять свежий материал. Они не могут, подобно лирическому поэту или стилисту-прозаику, годами жить за счет хороших прошлых произведений, за счет ранее созданного творческого капитала. Сатирики — это своеобразная «группа быстрого реагирования»...

Не так давно в связи с юбилеем выхода на экран «Карнавальной ночи» она была вновь показана после большого перерыва по телевидению. Состоялся повторный выпуск моей первой комедии и в кинотеатрах.

Было много телефонных звонков. Мне говорили, что лента совсем не устарела. Я тоже смотрел картину после многолетнего промежутка, и многое мне как раз показалось наивным и старомодным. Но одно, к сожалению, не померкло: образ дурака, который безапелляционно и безграмотно пытается руководить. В данном случае — искусством. Следовательно, социальные предпосылки, породившие почти сорок лет назад образ Огурцова, еще живы в нашей стране и ныне, несмотря на перестройку, то, что мы якобы живем в ином социальном обществе. Только живучестью бюрократии я могу объяснить добрые слова о сатирическом фильме, созданном много лет назад. Ведь за эти годы изменились и манера игры актеров и стиль съемки. Публике нравятся сейчас иные мелодии, другая драматургия по сердцу современным зрителям. Поэтому я и делаю вывод: если картина еще жива, то только благодаря проблематике, по-прежнему актуальной.

Из этого можно сделать еще один весьма пессимистический вывод. Ведь фильм высмеивал, бичевал руководящего болвана. Однако вся моя последующая жизнь в искусстве показала, что никакого практического воздействия на жизнь «Карнавальная ночь» не оказала. И мнение, что кинематограф влияет на жизнь, более того, изменяет ее, по меньшей мере, преувеличено.

Мне бы очень хотелось в связи с этим, чтобы фильм «Гараж», который сфокусировал многие наши недостатки, устарел как можно скорее. Здесь мои гражданские чувства преобладают над эмоциями художника, для которого естественно желание, чтобы его творение жило как можно дольше. Но — увы! — «Гараж» по-прежнему зеркало нашей неприглядной жизни...

Кстати, кинофильмы стареют очень быстро сами по себе, независимо от жанра, в каком они сделаны. Это происходит по разным причинам. И в первую очередь — в силу развития техники вообще и кинематографической в частности. Пришел звук, цвет, стереоскопия, стереозвук, разные конфигурации киноэкранов — круговые широкие, широкоформатные, универсальные, полиэкраны. Не дай Бог, кино станет пахучим или приобретет еще какое-нибудь средство воздействия...

В итоге мне приходится работать в такой области искусства, которая недолговечна, так сказать, с двух сторон. Я при этом отбрасываю столь немаловажное соображение, как кончина произведения от бездарности, что является главной причиной в

большинстве случаев. Все-таки хочется исходить из иллюзорной предпосылки, что твои собственные работы не таковы, иначе и писать не о чем.

Итак, надежды на то, что твои опусы оценят другие поколения, что над ними будут хохотать через десятки лет, что потомки вспомнят твое имя, мягко говоря, неосновательны. Соблазнительные мысли о «бессмертии» не по карману юмористам. Да и самоиронии у них хватает, чтобы относиться к подобным притязаниям саркастически. Поэтому сатирики с симпатией следят за потугами своих серьезных литературных и прочих собратьев, пытающихся создать «нетленку», и желают им успеха. А насмешникам остается два выхода — или срочно менять профессию (мне поздно), или, махнув рукой на вечность, обращаться к нынешнему зрителю и читателю, пытаясь оставить след в душах, разуме, сердцах людей нашего времени.

Но если кинокартина ветшает за несколько лет, то, скажем, телевизионные «Момент истины» и «Кинопанорама» вообще одноразовые передачи, к которым невозможно вернуться, как к книге или пластинке, передачи, которые невозможно увидеть в Театре повторного телефильма (его нет, а должен бы быть!).

Вероятно, из-за сознания скоротечной жизни наших трудов возникла у меня и моего соавтора Эмиля Брагинского потребность (тоже, кстати, тщетная!) писать пьесы и сценарии так, чтобы они годились не только для постановки, но и для чтения, то есть писать ироническую прозу...

В последние годы я получаю очень много зрительских писем. «Ирония судьбы», «Служебный роман», «О бедном гусаре замолвите слово...», «Вокзал для двоих», «Жестокий романс», «Забытая мелодия для флейты», «Дорогая Елена Сергеевна», «Небеса обетованные», «Предсказание» вызвали широкий отклик. Только по комедии «Гараж» в мой адрес пришло около трех тысяч писем. Огромный, гигантский поток! В этих письмах и оценки картин, и мольбы поставить то или иное произведение, и исповеди, и просьбы помочь поступить на актерский или режиссерский факультет ВГИКа, и сценарии с надеждой на их экранизацию, и жалобы на всяческие безобразия в жизни. Чего только нет в этих толстых и тонких конвертах, открытках, бандеролях и даже посылках! Благодаря этой эпистолярной лавине, обрушившейся на меня за последние пятнадцать лет, я стал яснее представлять, что нравится людям, что вызывает их негодование и протест, по чему они тоскуют, чего ждут, что поддерживают и что отвергают. Возникла прочная обратная связь. Вероятно, полученные мной послания представили бы незаурядный интерес для какого-нибудь социологического центра

по изучению зрительских интересов, если бы подобный существовал. В этой книге я попытаюсь осмыслить все обилие писем, с их требованиями, запросами, размышлениями. Конечно, я иногда стараюсь непосредственно, напрямую отвечать некоторым своим корреспондентам, но это не всегда удается. В особенности если письма приходят во время съемок очередной картины. Тогда времени да и сил на сочинение посланий попросту не остается. Во всяком случае, ответ на тютчевские строки: «Нам не дано предугадать, как слово наше отзовется» — благодаря этой горе писем для меня менее туманен, чем прежде.

Мне кажется, проблема обратной связи является главной для каждого художника, который адресует свои вещи людям. Работа над книгой, фильмом, спектаклем, телепередачей не кончается титром или словом «конец». Общение с публикой в самых разных формах и есть то, ради чего живет творческая личность. Нам, пересмешникам, нечего рассчитывать на «потом». Поэтому мы и нацелены в современность, в нашу жизнь, ведем непрерывный диалог со зрителем и читателем, незамедлительно ждем их ответной реакции. И если создатель задиристого сочинения не получил обратного отзыва, значит, его выстрел был холостым, значит, он промазал, не принес никакой пользы. Я всю жизнь веду беседы с белого полотна в кинотеатре, с подмостков сцены, с книжных страниц, с экрана телевизора и во время личных творческих встреч. И как важно, чтобы твое обращение к аудитории не превратилось в монолог, который не слушают, на который не откликаются. Самое печальное, когда твои усилия падают в пустоту, тонут в безответном молчании, растворяются в вежливом равнодушии.

Я просто не могу жить без немедленного резонанса, без быстрых откликов, без сиюминутных зрительских и читательских рецензий, без записок из зала. У меня сразу же возникает ощущение вакуума, сознание собственной ненужности, чувство бессмысленности жизни. Потому что я работаю не для себя, а для людей. Здесь взаимность необходима!..

Стареет не только юмор, но и его создатели. И тут возникает второй вопрос: как долго автор является зеркалом окружающей его действительности? И каким зеркалом — точным или искажающим? Причем искажать действительность можно в разные стороны — изображать ее или хуже, или лучше. И то и другое извращает правду.

Для человека моего возраста, который — увы! — перевалил за шестьдесят, естественна боязнь творческого старения, самоповтора, топтания на месте, спекуляции на прошлых удачах. Но самое опасное — не заметить этого. Ведь сказать себе

жестокую, горькую правду может далеко не каждый. Это невероятно трудно. Добровольно же оставить любимое дело — невозможно. Я практически не знаю художников, композиторов, писателей, кинорежиссеров, артистов, которые ушли бы на пенсию. Из искусства их убирает только физическая смерть.

Правда, в последние, девяностые, годы, после кончины Советского Союза, жизнь нанесла сокрушительный удар по искусству. Замолчали многие талантливые созидатели, которые не смогли преодолеть стену общественного равнодушия. Возникло чувство, что наша некогда могучая культура впала в коматозное состояние, и неизвестно, выживет или окочурится. А безработная армия творцов стремительно пополняет ряды люмпен-пролетариата. Так что перемена социального строя в России обернулась трагедией для многих деятелей искусства, вынужденных расстаться с любимым делом. Но обо всем этом — в последних главах книги...

Итак, я стараюсь развивать в себе чувство самоанализа. Пытаюсь стоять на страже, трезво и жестко оценивая то, что делаю. Не даю себе поблажки, не желаю себя утешать, валить с больной головы на здоровую. Слежу за симптомами старения, которое, к сожалению, неизбежно и естественно. Это не всегда легко распознать, потому что уже накопился кое-какой опыт, есть владение ремеслом, а иллюзия, как вы понимаете, всегда приятнее горькой действительности. Но я прилагаю все силы, чтобы отсрочить, оттянуть приход творческой старости, чтобы она пришла в мой кинематографический, телевизионный, литературный и педагогический дом как можно позже. И главное, необходимо самому, и первым, понять, когда это случится!

НЕМНОГО БИОГРАФИИ

Я с детства любил читать. Читать я научился, когда мне исполнилось три года. Помню, как, разложив на полу газеты и лежа на них, я бормотал газетные заголовки, не понимая их смысла. Меня интересовало само чудо — как из букв составляются слова. Читал я запоем всегда. Для того чтобы оторвать меня от книжки, нужно было окликнуть несколько раз — громко. Тогда я возвращался из другого, волшебного мира, из мира Жюля Верна, Майн Рида или Александра Дюма, чтобы выяснить, зачем меня побеспокоили.

Когда я учился в третьем классе, я совершил свой первый, мягко говоря, неблаговидный поступок. Я был записан в несколько библиотек в районе, и вдруг откопал еще одну, новую. Для того чтобы записаться, надо было принести справку из школы. И книжки тебе выдавали бы соответственно тому классу, в котором ты учился. Но я сильно опередил по чтению сверстников. В школьной справке, выданной для библиотеки, указывалось, что я ученик 3-го (было, к счастью, написано цифрой) класса. Я такими же чернилами переделал цифру 3 на 5, совершив, таким образом, подлог. Я волновался, конечно, когда вручал библиотекарше липовый документ, но она ничего не заметила, и я стал получать книги, положенные пятиклассникам.

В восьмом классе я уже не сомневался: самая лучшая профессия на земле — писатель! Для меня не существовало занятия прекраснее, чем чтение книг. Хотелось стать писателем и доставлять такое же удовольствие другим.

Писатель должен знать жизнь — это я усвоил крепко. А я ее совершенно не знал. Мое тогдашнее бытие не представляло интереса — так я считал в то, военное, время. Длиннющие многочасовые очереди за иждивенческой нормой черного хлеба по карточкам; трудный быт эвакуации; прозябание в холодном бараке, где приходилось растапливать печку кусками резиновых шин, брошенных на свалке; охота на гигантских, полуметровых крыс, шныряющих по бараку; умение готовить обед почти что из ничего; наука нянчить младшего брата — все это было буднями, прозой. А уж если писать, то о сильных характерах, экзотических далеких странах, о небывалых приключениях, больших страстях, думал я.

И пришел к выводу, что, прежде чем освоить писательское дело, я должен выбрать себе такую профессию, которая дала бы возможность познать жизнь. А потом я создам произведения об увиденном, испытанном, пережитом.

В то время моей любимой книжкой был «Мартин Идеи» Джека Лондона. Ее герой, моряк Мартин Идеи, объездивший полмира, повидавший и перенесший многое, становится писателем. В этом образе я нашел для себя пример, которому намеревался следовать. Сначала я утолю свою жажду путешествий, увижу новые земли и их жителей, а потом опишу это в своих сочинениях. Вопрос был для меня ясен и прост: надо поскорее кончать школу, поступать в мореходное училище и, подобно Мартину Идену, бороздить океаны, насыщаться жизненными впечатлениями. Типичные взгляды юного романтика.

Чтобы не тратить целый год на опостылевшую учебу, я решил сдать экзамен за десятый класс экстерном. Условия были таковы: надо выдержать одиннадцать экзаменов. На каждый из них «отпускался» один день подготовки. Человек, схлопотавший двойку по какому-либо предмету, выбывал из этих «соревнований» навсегда, как принято на спортивных олимпиадах. Если ученик получал двойку на третьем, пятом или седьмом экзамене, он к дальнейшим испытаниям не допускался.

И все-таки я отважился рискнуть. Очевидно, в моем характере уже тогда гнездились кое-какие авантюристические наклонности.

Поначалу дела двигались недурно. С литературой у меня сызмальства сложились неплохие отношения. Сочинение, устный русский язык и литература прошли легко, в табеле красовались три пятерки. Дальше следовал иностранный язык, с которым я тоже более или менее справился, заработав твердую четверку; к географии — без нее моряку невозможно — я относился с особой симпатией.

Каждый день рано утром я открывал учебник и садился его читать. Естественно, впервые, потому что до этого момента я его в глаза не видывал! Ведь в десятом классе я не учился вовсе и ничего ни по одному предмету не знал. Я проглатывал учебник за день и назавтра отправлялся сдавать.

Очень я страшился физики. Ведь мои школьные годы пришлись на военное время. Учителя физики, как правило, мужчины, поголовно воевали. Поэтому физику тогда просто не изучали, этого предмета как бы не существовало. Вместо отметки в ежегодных табелях против графы «физика» был прочерк. Так что с этой наукой я был совершенно не знаком и не сомневался, что непременно завалюсь.

В физическом кабинете, где мне предстоял позор, стояли какие-то загадочные приборы, на которые я тупо взирал, ничего не понимая. Я вытащил билет и сел готовиться к экзамену.

Первые два вопроса в билете были теоретические, а третий —

задача. Я в то время обладал довольно свежими мозгами и хорошей зрительной памятью. Накануне я как раз успел проштудировать учебник физики. Не понял я в нем, правда, ни бельмеса, но прочитал добросовестно от корки до корки. Благодаря колоссальному напряжению воли я заставил себя вспомнить те страницы, на которых был материал по первым двум пунктам экзаменационного билета. Перед глазами как бы всплыли строчки, и я слово в слово по памяти записал на бумажку то, что вчера видел в учебнике. На задачу же я уставился как баран на новые ворота и оставил ее в покое. Я даже не понимал, с какого бока к ней можно подойти.

Наконец меня вызвали к доске. На первые два вопроса я отбарабанил наизусть весь текст учебника. Учителя остались довольны: «Спасибо, садитесь. Отлично». Это было неслыханное везение! Ведь стоило им подобраться к задаче, я тут же оказался бы разоблачен в своем невежестве, выбыл бы из экзаменационного марафона.

Так благодаря счастливой случайности я перевалил один из самых сложных для меня рубежей.

С каждым днем преодолевать барьеры испытаний становилось все труднее и труднее — сказывалась усталость. Напряжение для неокрепших мозгов было непосильным.

И вот наступил последний, одиннадцатый, экзамен — по химии. Химия десятого класса — органическая и совершенно не похожа на неорганическую химию, которую я в девятом классе знал неплохо. Вытащив билет, я посмотрел на него, как на китайскую грамоту. Вышел к доске — и «не сказал ни единого слова», буквально не открыл рта. Педагоги растерялись: в лежавшем перед ними табеле — только хорошие и отличные отметки! Срезать ученика на последнем испытании было, конечно, слишком кровожадно. Я же тупо стоял перед доской и молчал.

В общем, учителя пожалели меня. Они нарушили свой педагогический долг и поставили мне по химии тройку, за что я им, естественно, очень и очень признателен.

Таким образом я, совершенно неожиданно для себя, сделался владельцем аттестата об окончании десятилетки. Из шестидесяти человек, которые пустились в это рискованное приключение, до финиша добралось только восемь. Благодаря человеколюбию педагогов я оказался одним из тех немногих счастливцев.

Теперь можно было подавать документы в мореходку. Я послал в Одессу письмо-заявление с просьбой допустить меня к приемным испытаниям и стал ждать ответа. Шел сорок четвертый, военный год. Почта работала плохо. Время летело, а

ответ не приходил.

Если в ближайшие дни не прибудет конверт из Одессы, то у меня пропадет год, который я выиграл лихой сдачей экзаменов за десятый класс. И я стал размышлять: «Может быть, пока, временно, стоит поучиться в каком-нибудь другом институте?» Но в каком? Я был еще очень зелен, не готов к выбору. Мне еще не было семнадцати.

И однажды, помню это как сейчас, я встретил на улице одного из тех восьми избранников, который тоже завоевал аттестат об окончании десятилетки. Я его спросил:

— Куда ты поступаешь? Он сказал:

— Во ВГИК.

— А что это такое? — поинтересовался я. Он ответил:

— Институт кинематографии.

— А-а-а! — Я был несколько обескуражен, потому что никогда в жизни не слышал о существовании подобного института. — И на какой же факультет? — продолжал я допрос.

Он объяснил:

— На экономический. Я буду организатором производства.

— Кем-кем?

Он предложил:

— Я еду сейчас в институт. Хочешь, поедем со мной, ты там все сам посмотришь.

Сказано — сделано. Мы сели в трамвай и поехали во ВГИК. Там я ознакомился с программой вступительных экзаменов. Чтобы попасть на операторский факультет, надо было уметь фотографировать и представить свои снимки. Я никогда не имел фотоаппарата и фотографией не занимался. Ясно, что оператором мне не быть!

Поступающие на художественный факультет волокли увесистые папки с собственными работами — графикой, живописью, рисунками. Об этом вообще не могло быть речи. Я в жизни не нарисовал ничего!

На актерском абитуриенту надо было читать стихи, басню, отрывок из прозы, играть этюды на заданные темы. Я сроду не участвовал в самодеятельности и в глубине души подозревал, что как артист бездарен. Следовательно, и актерская будущность для меня отпадала.

Оставался еще экономический факультет, на который стремился мой знакомый. Но профессия организатора кинопроизводства меня не привлекала.

И, наконец, режиссерский! Здесь как будто бы ничего конкретно уметь не нужно — ни фотографировать, ни рисовать, ни играть. Требовалось, правда, предъявить литературные труды.

А они как раз имелись! Я, как подавляющее большинство юношей, писал стихи. И я понял: надо подаваться, конечно, на режиссерский факультет. Годик перебьюсь, за это время сумею списаться как следует с Одессой, выясню условия приема и на будущий год поступлю в мореходное училище.

Мгновенно все решив, я поехал домой, взял свои документы, аттестат, тетрадочку стихов и отвез все это в приемную комиссию ВГИКа.

После подачи документов я выяснил, что выбрал факультет, где толпилось двадцать пять претендентов на одно место. Двадцать пять! И сейчас и тогда такой конкурс считался очень внушительным, просто огромным. Надо признаться, что к кино я не питал в то время никаких теплых чувств, фильмов видел мало, предпочитал посещать театры. Мое кинематографическое невежество было поистине катастрофическим.

Первый вступительный экзамен — рецензия на фильм, название которого мы должны узнать только в просмотровом зале. Так что подготовиться заранее не представлялось возможным. Фильмом оказался «Депутат Балтики» режиссеров Александра Зархи и Иосифа Хейфица. Фильм мне понравился чрезвычайно. Но в рецензии, написанной по школьным стандартам, я толком не смог объяснить, что же именно произвело на меня впечатление.

Поставили мне за эту работу тройку.

Второй экзамен назывался загадочно — письменная работа. Мы явились в институт, нас загнали в аудиторию и заперли. На каждом столе лежал распечатанный на машинке рассказ А. Чехова «Жалобная книга». Этот маленький рассказ состоит из записей, оставленных проезжающими пассажирами в вокзальной жалобной книге: «Подъезжая к сией станции и любуясь на природу, у меня слетела шляпа. И. Ярмонкин...», «А жандармиха ездила вчера с буфетчиком Костькой за реку. Не унывай, жандарм...», «Прошу посторонних записей в книге жалоб не делать. За начальника станции Иванов-седьмой...», «Хоть ты и седьмой, а дурак...» и т. д. Задание заключалось в следующем: на свой вкус выбрать три любые записи и охарактеризовать людей, которые их оставили. Короче говоря, требовалось создать три литературных портрета.

Я умел писать стихи «под Маяковского», «под Есенина», «под Надсона», улавливая литературную манеру того, или иного поэта. Я понял, что сейчас мне надо сочинить рассказы «под Чехова». Я сообразил также, что хорошо, если эти три новеллы будут разными по форме. Одну новеллу я написал в виде письма, другую — как отрывок из дневника, а третью — как рассказ от

автора. Я постарался максимально соблюсти чеховскую интонацию, чеховскую манеру письма, чеховский язык. Очевидно, мне это в какой-то степени удалось: я получил пятерку.

Теперь предстояла главная экзекуция — собеседование! Про этот экзамен в институте ходили легенды. На коллоквиуме могли задать вопрос о чем угодно, про кого угодно, как угодно. Могли заставить сыграть актерский этюд на любую тему, попросить спеть, станцевать, походить на руках... Пытка для каждого выдумывалась индивидуально. Основная задача приемной комиссии — застать абитуриента врасплох, поставить его в безвыходное положение и посмотреть, как он будет выпутываться.

Для собеседования необходимо было также приготовить отрывок из прозы, стихотворение, басню и прочесть их с художественным, артистическим мастерством.

В общем, угадать, откуда будет нанесен удар, не представлялось возможным. Оставалось только положиться на фортуну. Проникшийся этим фатальным настроением, не ожидая ничего хорошего, я понуро вошел в зал, где сидели мучители, изображающие приемную комиссию. Кроме того, меня угнетало одно обстоятельство. На мне был надет единственный мой пиджак с большими заплатами на локтях. Мне ужасно хотелось скрыть от комиссии свою бедность. Это сейчас не стыдятся заплат и даже, наоборот, выставляют их напоказ. Такова нынешняя мода. Я же тогда старался как-то скрутить рукава и подогнуть локти, чтобы было незаметно.

Первый вопрос, довольно абстрактный, мне задал Григорий Михайлович Козинцев, набиравший курс:

— Скажите, что вы читали?

Я как-то растерялся, оробел и, наверное, поэтому ответил нахально:

— Ну, Пушкина, Лермонтова, и вообще я для своего возраста читал много.

В комиссии почему-то засмеялись. Потом меня спросили, помню ли я картину Репина «Не ждали». Репин был одним из немногих художников, которых я в то время знал. И я ответил с гордостью, что помню.

— А сколько человек на ней изображено?

Я начал вспоминать и сказал — шесть. Теперь я понимаю: таким способом проверяли мою зрительную память. Я ошибся. Оказывается, там нарисовано семь человек. Об одной фигуре, выглядывающей из-за двери, я забыл.

Затем мне проиграли музыкальную пьесу и поинтересовались, какие зрительные образы возникают у меня, когда я слушаю эту музыку. Честно говоря, у меня не возникало

никаких образов. Но я понимал, что, если отвечу правду, они сразу же раскусят, что я совершенно немузыкален, а это надо скрыть. Поскольку музыка была громкая, я сообщил комиссии что-то очень банальное: море, буря, корабль, лишенный управления, несется по воле волн и т. д.

Мой ответ, видимо, пришелся не по вкусу, и Г. М. Козинцев, предчувствуя, что со мной придется расстаться, решил дать мне еще одну, последнюю попытку.

— Ну, хорошо, — сказал он усталым голосом, — сочините нам, пожалуйста, рассказ, кончающийся вопросом «Который час?».

Воцарилась зловещая пауза. В тишине раздавался усиленный скрип мозгов абитуриента. Я понимал, что время идет, я произвожу невыгодное впечатление. Пытаясь как-то оттянуть развязку, я спросил:

— Не обязательно смешное?

— Пожалуйста, что хотите.

И я принялся сочинять, еще не зная, чем кончу. Я представил себе лестницу, где жил на пятом этаже в старом доме, и начал:

— Вот по обшарпанной лестнице на пятый этаж бредет усталый почтальон. Лифт не работает — война. Почтальон поднимается. Он запыхался. Он уже немолод. Он позвонил в дверь. Из квартиры вышел старик. Почтальон вручил ему письмо. Старик посмотрел на конверт: на обратном адресе значилась полевая почта, где воевал его сын. Но адрес был написан чужой рукой. Старик взял письмо и вернулся в комнату. В комнате сидела старуха. Он сказал:

— Письмо пришло!

Старик вскрыл конверт и прочитал, что их сын погиб смертью героя. Старик выронил из рук листок бумаги и спросил:

— Который час?..

...Потом мне задавали еще какие-то каверзные вопросы. Экзаменаторы нападали, я отбивался как мог, с ужасом ожидая, что меня попросят исполнить актерский этюд или прочитать стихи. Но, по счастью, все обошлось. Очевидно, я им надоел, и они сказали: «Ну ладно, вы свободны». Меня отпустили, влепив за собеседование тройку.

Это была победа, потому что меня приняли. Правда, приняли условно. «Условно» означало следующее: меня берут как бы на испытательный срок. Если окончу первый семестр с хорошими результатами, то останусь учиться. Если же получу плохие отметки по специальности, то меня в середине зимы вышвырнут на улицу.

Институт меня принял условно, да и я в него тоже поступил

весьма условно. Любви друг к другу мы не питали: ни я — к институту, ни институт — ко мне.

Итак, прошло всего два месяца, и ученик девятого класса благодаря цепи счастливых случайностей превратился в студента первого курса Института кинематографии. Повторяю, мне не исполнилось еще и семнадцати лет. И, говоря откровенно, я совершенно не был подготовлен к учебе во ВГИКе.

Я оказался самым молодым на курсе. Меня окружали люди, мечтавшие о кинорежиссуре с давних пор. По сравнению с ними я чувствовал себя абсолютным профаном — ведь я не ведал про кино ровным счетом ничего. Если говорить о старте, я находился в крайне невыгодном положении. Мне пришлось взять сразу стремительный разбег, чтобы догнать своих однокашников, людей взрослых, обладавших жизненным опытом — некоторые из них пришли с фронта. Моя молодость, неопытность, отсутствие взглядов на искусство являлись одновременно и недостатком и достоинством. Достоинство, пожалуй, заключалось в том, что я представлял собой, по сути, мягкую глину, из которой можно вылепить что угодно. Я был открыт для любых знаний, взглядов и теорий, которые захотел бы вложить в меня мастер — так назывался педагог, руководящий курсом.

Наш курс набирал и вел Григорий Михайлович Козинцев, уже тогда бывший классиком советской кинематографии. Его творчество мы изучали по истории кино. Он являлся одним из авторов, вместе с Л. Траубергом, знаменитой «Трилогии о Максиме», одним из создателей «Фабрики эксцентрического актера» (ФЭКС), фильмы которой гремели еще в двадцатые годы. Козинцев, знаменитый шекспировед, театральный и кинематографический режиссер, маститый педагог, казался нам человеком почтенного возраста. И только потом мы поняли, что в то время ему было всего-навсего тридцать девять лет.

Козинцев преподавал довольно своеобразно. Во-первых, он жил в Ленинграде, а ВГИК, как известно, находится в Москве. Во-вторых, он снимал картины и был занят. Но иногда, примерно два-три раза в учебный год, он находил несколько дней для нас и приезжал в институт. В эти дни курс освобождался от других лекций и семинаров, и мы занимались только режиссурой.

На самом первом занятии Григорий Михайлович огласил свою программу:

— Режиссуре научить невозможно. Поэтому я попытаюсь научить вас думать. А если вам удастся освоить этот процесс, то до всего остального вы доберетесь сами, своим собственным умом.

Этим заявлением Григорий Михайлович взвалил на себя

бесконечно сложную, я бы сказал — непосильную задачу.

Уезжая в Ленинград, мастер оставлял нам задания по режиссуре, а когда возвращался, мы показывали ему то, что «натворили». Всесторонне образованный и остроумный, Григорий Михайлович в своих оценках был точен, всегда ухватывал суть недостатка студенческой работы и буквально двумя-тремя словами делал из учеников «отбивную котлету».

Когда я поставил «Ванину Ванини» по Стендалю и у меня на сцене два артиста рвали страсти в клочья, Козинцев сказал кратко и язвительно:

— Из жизни графов и князьев!

Помню одно из первых заданий. Мы знакомились с жизненным материалом и писали документальные очерки — кто о пожарной команде, кто о заводе, кто о морге, кто о больнице. Я выбрал скорую медицинскую помощь. На основе собранных фактов каждый из нас написал новеллу. Я сочинил сюжет, который очень меня увлекал. (Не надо забывать, что юный автор писал эту историю в начале 1945 года, и военный скудный быт проник в ткань повествования.)

«...Молодой танцор наконец получает главную роль в балетном спектакле. Он долго репетирует и на премьере пользуется бешеным успехом: цветы, овации, много раз вызывают, публика неистовствует. А в это время где-то в каморке, под крышей старого дома, больная мать, которая не смогла быть в театре, ждет сына к ужину, приготовленному по случаю премьеры. Здесь же на столе (почему на столе?) лежат купленные на рынке у спекулянтов новые полуботинки — подарок в честь премьеры сына.

И вот танцор, раскланявшись и переодевшись в плохонький костюмчик и пальтишко, заспешил домой. По дороге он так торопился, что попал под трамвай и ему отрезало обе ноги. А дома на столе его ждали новые полуботинки...»

Все эти мелодраматические страсти были написаны абсолютно серьезно, без тени пародии. Мне казалось, что, слушая мой рассказ, все сокурсники зарыдают от сочувствия бедному и несчастному танцору. Я искренне удивился, когда этого не произошло.

Очевидно, и другие мои сочинения не приводили Козинцева в восторг. Терпение его иссякло, и в конце второго года обучения он мне сказал:

— Знаете, дорогой Элик, нам все-таки придется с вами расстаться. Мы вас отчисляем из института. Вы слишком молоды.

Я был в отчаянии и, наверное, поэтому ответил весьма логично:

— Когда вы меня принимали, я был на два года моложе. Вы могли бы это заметить тогда.

Козинцев озадаченно почесал затылок.

— Тоже верно, — согласился он. — Да, ничего не поделаешь! Черт с вами, учитесь!

Нетрудно догадаться, что к этому времени я совершенно забыл о том, что когда-то мечтал стать моряком, и мне до смерти хотелось закончить Институт кинематографии...

После окончания института все мы, ученики Григория Михайловича, продолжали поддерживать с Козинцевым теплые, сердечные отношения. Он всегда оставался для нас учителем. Он следил за нашими судьбами, писал нам письма, где разбирал достоинства и недостатки созданных нами лент. Мы всегда знали, что в Ленинграде живет строгий, но добрый судья наших произведений. И когда в мае 1973 года Григорий Михайлович скончался, каждому из нас показалось, что какая-то «отцовская нить», связывающая нас с собственной молодостью, оборвалась. Несмотря на то, что все мы были уже немолоды, у каждого из нас возникло ощущение сиротства...

Институт кинематографии помещался (как и сейчас) за площадью перед Выставкой достижений народного хозяйства (ныне Всероссийский выставочный центр). Для Москвы в то время это была далекая окраина, захолустье.

Зимой, ранним утром, на небе еще сияли звезды, а по полю гуськом, след в след, брели по снежной целине плохо одетые и плохо накормленные студенты — туда, где за горизонтом, на самом краю поля, стояло одинокое здание института.

Во время занятий раздевалка пустовала, верхняя одежда висела не на крючках гардероба, а накинута была на студенческие плечи: в аудиториях, в полукруглых коридорах стоял адский холод. Будущие кумиры нынешнего зрителя все время хотели есть и согреться. Все набивались в просмотровый зал, где с потолка и по стенам свисали глыбы льда. Студенты сидели в пальто, в ватниках, в армейских шинелях, закутанные в мамины платки, и смотрели американские и английские кинобоевики из жизни Генрихов и людовиков, богатеев и миллионерш. На экране перед нами разворачивались сказочные пиры, изящные королевские балы и забавы. Глотая слюни, прижимаясь друг к другу, мы смотрели, как зачарованные, на экран.

Прошедшее всегда видится как-то ностальгически, всегда сопровождается чувством умиления и прекраснодушия, о неприятном вспоминается редко. Но мой рассказ о годах во ВГИКе будет неполным, если я не поведаю, как нас учили

идеологически, как из нас пытались сделать верных ленинцев-сталинцев. Главный упор в области идеологического воспитания делался на, так сказать, общественные предметы: марксизм-ленинизм, диалектический и исторический материализм, политэкономия социализма, марксистско-ленинская эстетика. Педагоги-начетчики вдалбливали нам догматическую галиматью, заставляли учить наизусть слово в слово четвертую главу Краткого курса истории ВКП(б), сочиненную самим И. В. Сталиным. Избави Бог пересказать что-то марксистское своими словами. Здесь, с точки зрения учителей-схоластов, могли прорваться неточность или, чего доброго, вольнодумство. Педагоги-талмудисты заставляли нас на каждом зачете и экзамене представлять конспекты проштудированных сочинений Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина (эти сочинения назывались «первоисточники»). Причем учителем проверялся почерк, так что подсунуть чужой конспект было рискованно. Это грозило не просто «двойкой» по предмету, но и исключением из института. И мы сдирали друг у друга конспекты, доставшиеся нам по наследству со старших курсов. Причем, переписывая, мы даже не пытались вдуматься, что мы строчим.

Почему-то преподаватели марксистских дисциплин в нашем институте были, как правило, люди физически ущербные или несчастные. Так, марксистско-ленинскую эстетику читал нам слепой Козьяков, которого всегда приводила на лекции его злая жена. Завкафедрой марксизма-ленинизма был одноногий Пудов, а кафедру политэкономии возглавлял одноглазый Козодоев. Студенты не любили эти предметы и насильников-педагогов.

Кто-то сочинил гениальную шутку, будто Пудов и Козодоев принимают экзамен вместе.

Пудов говорит одноглазому коллеге:

— Я сейчас отлучусь, а ты тут смотри в оба.

На что Козодоев отвечает одноногому Пудову:

— Ладно. Только ты быстро — одна нога здесь, другая там.

Шутка жестокая, что говорить, но понять анонимного автора было можно. Особым садизмом отличался «диаматчик» Степанян, у которого физического изъяна не было. Он был нравственным уродом. Он доводил студентов до состояния полной невменяемости. Например, мой сокурсник Лятиф Сафаров после сдачи экзаменов Степаняну месяца три заикался. Одну студентку он довел до того, что она не смогла ответить на вопрос, как звали Маркса. А моего друга Василия Катаняна он на экзамене спросил: «Что такое дальтонизм?» И когда затюканный Катанян промямлил, что не знает, марксист сказал: «Как вам не стыдно, это термин из области медицины!»

Но за нашей идейной чистотой следили не только педагоги общественно-политических дисциплин. Мы были окружены со всех сторон. В том числе и наши работы по режиссуре находились под контролем, в первую очередь идейным, мировоззренческим. Идеологические нарушения в творчестве или же какие-то манифесты об искусстве карались немедленно исключением из института.

Первый урок послушания я получил еще на первом курсе Всесоюзного государственного института кинематографии. Нам, студентам, было дано задание для годового экзамена по режиссуре: выбрать по своему вкусу отрывок из современного советского литературного произведения и создать на бумаге экранизацию этого фрагмента, то есть написать киносценарий. За эту работу нам должны были поставить итоговую годовую оценку по режиссуре. Напомню, условия учебы были таковы: если ты получаешь двойку по специальности (режиссура или актерское мастерство), тебя выгоняют из института. Пересдача этих предметов исключена. Так что понятна важность задания. Время было суровое, весна сорок пятого года, шел конец гигантской войны. И наш выбор пал на талантливую, жестко написанную военную повесть Александра Бека «Волоколамское шоссе». Я говорю «наш выбор», потому что для осуществления этой курсовой работы я объединился со своим сокурсником азербайджанцем Лятифом Сафаровым. Кстати, судьба его сложилась трагически. На Бакинской киностудии он со временем стал видным режиссером, снимал картины, был сделан первым секретарем Азербайджанского союза работников кино. А потом его «не переизбрали». То есть не назначили сверху. Он чем-то кому-то не угодил, и его отстранили. А у него — обостренное восточное самолюбие. А тут еще добавились семейные неурядицы, и Лятиф Сафаров покончил с собой...

Но это случится через двадцать лет, в шестидесятых годах, а пока мы, вдохновенные, полуголодные студенты, чрезвычайно воодушевлены предстоящей работой. Мы поехали в Переделкино, где тогда жил Александр Бек, познакомились с ним, поделились своими замыслами и намерениями. В повести «Волоколамское шоссе» рассказывалось о гвардейцах-панфиловцах, которые осенью 1941 года насмерть стояли под Москвой. Я не перечитывал с тех пор эту повесть, но тогда нам казалось, что автором сказано новое слово о войне. Бек писал более сурово и правдиво, чем многие его собратья по перу. Нас привлекло к этой вещи именно ощущение горькой правды, которой дышали многие страницы.

Одним из героев повести был молодой командир-казах

Баурджан Момыш-Улы. Уже после войны я узнал, что это подлинный, так сказать, документальный человек, даже не с измененным именем. Момыш-Улы выжил в этой страшной войне, а после нее стал казахским писателем.

У Бека был, в частности, эпизод, где перед строем расстреливали дезертира. Командовал расстрелом Момыш-Улы. У автора, помнится, был намек, что командир и дезертир знали друг друга с детства. Нам, первокурсникам, хотелось усилить драматизм эпизода. Мы уцепились за эту подробность и развили ее. Нам казалось, что будет острее, если Момыш-Улы должен отдать приказ о расстреле друга. И мы выдумали эпизод, которого не было у Бека...

«Унылая, дождливая погода. На поляне стоит строй солдат. Перед ними, у опушки леса, мокнет жалкая фигура дезертира. Его глаза с мольбой смотрят на Момыш-Улы. Командир взирает на осужденного, в глазах его жалость и непреклонность. Он начинает отдавать приказ, и в это время перед его глазами, сменяя друг друга, проходят картины детства и юности. И в каждом видении они вдвоем, нынешний командир и приговоренный.

Вот они воруют яблоки из сада и испуганно спасаются от хозяина... Вот они плещутся в речке, брызгаются, хохочут, валтузят друг друга... Вот они вместе сидят за одной партой в школе, одного из них вызывают к доске, а другой подсказывает, выручая товарища... А вот свадьба нынешнего дезертира, а дружкой, шафером, все тот же Баурджан Момыш-Улы. Вот он говорит тост, желая молодым счастья... Это видение обрывалось резкой командой, произнесенной хриплым голосом: «Огонь!» Это приказал Момыш-Улы. Грянул залп. Фигура дезертира, обмякнув, упала на мокрую рыжую траву. Командир, не оборачиваясь, зашагал прочь...»

Что-то в этом роде написали мы с Лятифом Сафаровым. Видений было, пожалуй, побольше, но я и не пытаюсь вспомнить все. Сейчас такого рода реминисценции — расхожее, общее место, штамп. Прием девальвировался, но тогда это было относительно внове, во всяком случае, еще не навязло в зубах. Мы с Лятифом очень гордились своей выдумкой, поехали в Переделкино к Александру Беку.

Там, на даче, которую он, кажется, снимал у кого-то, мы прочитали ему наш опус. Писатель одобрил наш сценарий и, в частности, этот эпизод. Окрыленные, мы вернулись в Москву и отдали наш первый в жизни сценарий на машинку, а потом сдали, как и положено, в деканат.

И вот наступил день, конец весенней сессии, когда должны

были быть оглашены оценки по режиссуре. Надо сказать, что нашего мастера — Г. М. Козинцева — на экзамене не было, то ли он снимал картину, то ли еще чем-то был занят, так что он в этой истории не участвовал. Короче, экзамен принимал заведующий кафедрой режиссуры Лев Владимирович Кулешов и ассистентка Козинцева по преподаванию режиссуры, знаменитая актриса немого кино Александра Сергеевна Хохлова, жена Кулешова. И вот Кулешов зачитывает отметки... Ростоцкий, Азаров, Левин, Дорман, Фомина, Дербышева... Все сокурсники названы, все получили оценки, кто лучше, кто хуже. Не оглашены только две фамилии — Сафарова и моя...

Мы в недоумении: что случилось? Кулешов и Хохлова разбирают работы товарищей, а о нас ни слова, как будто нас не существует. Мы с Сафаровым переглядываемся, понимая, что произошло нечто нехорошее. Но что? Мы считали — у нас пристойная работа, уж на тройку-то она вполне тянет. В томительном ожидании проходит час... Наконец добираются до нас.

Конечно, невозможно более чем через сорок лет вспомнить прямую речь, но смысл кулешовских слов навечно врезался в память.

— К сожалению, мы не можем аттестовать работу Рязанова и Сафарова, — говорил талантливый, в прошлом прогрессивный, левый, а потом многократно битый режиссер Лев Владимирович Кулешов. В те годы это был затюканный властью человек. Он уже не снимал картин, и должность во ВГИКе была его единственным средством к существованию. — В этом сценарии допущена грубейшая идеологическая ошибка. Гражданская позиция, взгляды Рязанова и Сафарова внушают нам большую тревогу. Они в своей экранизации столкнули два гуманизма — советский и общечеловеческий, они противопоставили два мировоззрения. Известно, что советский гуманизм — более высокая форма, нежели гуманизм общечеловеческий. Оплошность студентов (назовем это так, мы не считаем, что они поступили сознательно) настолько серьезна, что мы возвращаем им их сценарий для переделок, для коренной переработки. Если же они будут упорствовать, боюсь, что придется поставить им двойки. Мы могли бы сразу же выставить неудовлетворительную отметку, но мы хотим дать возможность молодым людям одуматься, исправиться...

Итак, все наши однокашники успешно перешли на второй курс. Все, кроме нас. Если мы упремся, нам влепят двойку, и тогда «прощай ВГИК!». Мы с Сафаровым впервые в жизни встали перед подобной дилеммой. Потом она возникала перед каждым

из нас практически в каждой картине.

Если быть откровенным, мы впервые услышали, что существуют два гуманизма. До этого мы даже не подозревали об этом. И, честно говоря, мы совершенно не хотели их противопоставлять и тем более сталкивать. Мы не понимали, чем мы провинились, чего от нас хотят. Мы перечитывали эпизод, он нам очень нравился. Вот если бы после реминисценций Момыш-Улы разжалобился и не расстрелял бы дезертира, мы, может, и поняли бы упрек, но «шить нам дело» из-за рассказанного выше эпизода — казалось несправедливым. И Александр Бек одобрил, а ведь он же автор повести. Что делать? Эта наша выдумка была, несомненно, украшением короткометражного сценария. Потом, в будущем, я заметил, что острие так называемых редакторских замечаний всегда направлено против самого яркого, самого интересного, отличающегося от нормы. Нюх на это у них особый.

Короче, мы были несогласны, уродовать сценарий не хотели. Мы-стали тянуть время, выжидать. Товарищи наши по учебе разъезжались. Некоторым — Ростоцкому, Дорману, Азарову — удалось поехать в побежденную Германию. Другие отправились на халтуру — фотографировать по деревням, чтобы подзаработать на жизнь. Иные наслаждались отдыхом, каникулами. Мы — двое неприкаянных — продолжали метаться. Сопротивление наше постепенно слабело. Мы поняли, что угроза Кулешова не была шуткой, не являлась педагогическим приемом. И в деканате с нами провели воспитательные душеспасительные беседы. И мы кончили рыпаться. Сдались!

Мы выбросили из эпизода расстрела все эти видения, и сценарий сразу же стал более плоским. Нам он перестал нравиться. Мы отдали его на кафедру и стали ждать своей участи с довольно гадким чувством. Мы были уверены, что нам поставят по тройке, так как большего, с нашей точки зрения, эта киноверсия не заслуживала. Как же мы были удивлены, более того, поражены, когда узнали, что нам поставили отличную отметку, пятерку. Радости нам эта оценка не доставила. Мы понимали, что получили награду за послушание, за то, что наступили на свои мысли, чувства, убеждения. Оказалось, что действительно за сделку с совестью платят неплохо. Это было начало, так сказать, первый наглядный урок...

Сорок шестой год оказался трудным, можно сказать, страшным для нашего киноискусства. Правительство пыталось каленым железом выжечь дух свободомыслия, который после Победы казался естественным для народа, выигравшего войну и посмотревшего Европу. В идеологии бесчинствовал А. А. Жданов, и серия грозных, несправедливых постановлений обрушилась на

творческую интеллигенцию. Одно из них «О кинофильме „Большая жизнь“» касалось, в частности, и Козинцева. Его с Л. Траубергом фильм „Простые люди“ был ошельмован, подвергнут облыжной критике. Но если у Григория Михайловича все-таки осталась работа во ВГИКе (его не лишили возможности преподавать), то у Эйзенштейна, по фильму которого „Иван Грозный“ (вторая серия) в постановлении наносился главный удар, дела были совсем плохи. У Сергея Михайловича случился инфаркт, а после выхода из больницы он был лишен каких бы то ни было средств к существованию. Козинцева и Эйзенштейна связывали добрые, дружеские отношения, и Григорий Михайлович, будучи сам в немилости, помог опальному другу. Он пригласил Эйзенштейна во ВГИК читать курс теории режиссуры своим ученикам, то есть нам.

И вот однажды осенью сорок шестого года на четвертый этаж с трудом поднялся и, задыхаясь, вошел в аудиторию очень старый, как нам казалось тогда, человек. (Через два года, когда его не стало, мы с изумлением узнали, что он умер всего-навсего пятидесяти лет от роду.) Это был Эйзенштейн. Тот самый Сергей Эйзенштейн, живой классик, чье имя уже овевала легенда.

С Эйзенштейном у нас сразу же установились добрые отношения. Он разговаривал с нами как с равными. В нем не чувствовалось никакого превосходства, никакой фанаберии. Он не пытался подавлять своей эрудицией, кстати, поистине колоссальной. Этот всемирно известный человек оказался настолько прост, что чувствовал себя среди нас, мальчишек и девчонок, как среди сверстников. Не обращая внимания на больное сердце, Сергей Михайлович был необычайно подвижен и легок. Несмотря на трудный период своей жизни, он был весел, часто острил. И никто не испытывал ни священного трепета, ни неловкости, ни смущения. Его очень любили и встреч с ним ждали.

Иногда занятия по режиссуре проводились на квартире Сергея Михайловича. Эйзенштейн любил, когда студенты приходили к нему домой. В его маленькой трехкомнатной квартире на Потылихе не оставалось ни одного квадратного сантиметра, не заполненного книгами. Книжные полки — во всех комнатах, в коридоре, в ванной, даже в туалете. Заработанные деньги он тратил на пополнение своей уникальной библиотеки.

Целую стену в кабинете занимали тома с дарственными надписями авторов. И Чаплин, и Синклер, и Драйзер, и Джойс, и Цвейг — весь цвет литературы XX века, все считали для себя честью подарить свой труд великому режиссеру.

Я много раз бывал у него дома и совершал с помощью

редкостных книг увлекательные экскурсии — и в эпоху Возрождения, и во французский импрессионизм, и в древнегреческое искусство. Именно Эйзенштейн научил меня понимать красоту живописи и привил любовь к ней.

Благодаря Сергею Михайловичу я пристрастился к собиранию книг. Это были, конечно, в буквальном смысле попытки с негодными средствами. Кроме стипендии, я ничего на книги потратить не мог. Тем не менее Сергей Михайлович таскал меня по букинистическим магазинам, знакомил с букинистами, открывал передо мной неповторимый мир старых книг, древних изданий.

Эйзенштейн, понимая, что втравил меня в дорогостоящую затею, совершал поступки, которые знающим его людям покажутся неслыханными: он мне дарил книги! Для Сергея Михайловича добровольно расстаться с книгой было мучительно, невыносимо. До сих пор у меня хранятся монографии о Тулуз-Лотреке, Домье, Дега с его дарственными надписями. Но больше всего я ценю сценарий «Иван Грозный». Он преподнес мне свое сочинение в 1947 году, в ноябре месяце, и сделал провидческую надпись: «Дорогому Эльдару Александровичу Рязанову — проходимцу, тунеядцу и бездельнику. Профессор С. Эйзенштейн».

Эйзенштейн был остер на язык. Молва приписывает ему хлесткие характеристики, которые он давал своим коллегам. Например, Григория Львовича Рошаля он назвал: «Вулкан, извергающий вату». О Сергее Иосифовиче Юткевиче он отозвался так: «Человек с изысканно плохим вкусом». А о Сергее Аполлинариевиче Герасимове выразился очень кратко: «Красносотенец!»

Между тем моя учеба двигалась по-прежнему неважно. Летом 1947 года все студенты нашей мастерской работали в Ленинграде у Козинцева, который снимал фильм «Пирогов», о знаменитом хирурге. Мы были практикантами и выполняли в съемочной группе самые разные обязанности. Первое же задание — раздобыть обезьянку для эпизода с шарманщиком — я с блеском провалил. После этого я не справился с рядом других поручений — не смог достать еще какие-то аксессуары, нужные для съемки. В наказание меня не допустили к работе с массовкой, со вторым планом, которую в виде поощрения доверили моим расторопным товарищам.

В кино и по сей день существует заблуждение, что ассистент, способный достать из-под земли все необходимое, проявит себя и хорошим режиссером, словно он сумеет извлечь из-под земли даже талант. Мне кажется, умение раздобывать, выцарапывать — принадлежность другой профессии: администратора.

Наконец настало время, когда на третьем курсе нам дали возможность испортить какое-то количество пленки. Я решил экранизировать юмористический рассказ Карела Чапека «Покушение на убийство».

Суть рассказа, напомню, в следующем: пожилой советник, благополучный человек, сидит вечером дома у окна. Вдруг раздается выстрел. Пуля с улицы впивается в стенку рядом, буквально в двух сантиметрах от его головы. Советник вызывает по телефону полицейского инспектора. Налицо покушение на убийство. Инспектор задает вопрос: кто же мог это сделать? Нет ли у советника врагов, людей, которым он причинил какое-нибудь зло? Советник вспоминает свою жизнь, и выясняется, что он, казалось бы, безобидный человек, принес много бед разным людям.

На роль советника требовался актер солидной комплекции и в возрасте. Всех своих сверстников, учившихся на актерском факультете, я отмел. Сергей Бондарчук казался мне немножко мрачноватым, я опасался, и не без оснований, что в нем маловато юмора. Сергей Гурзо был озорным мальчишкой. Вячеслав Тихонов — слишком красив. Выбор пал на моего приятеля, студента Текстильного института. О его актерских способностях я не имел представления, но, наголо остриженный и толстый, он очень подходил внешне. Усы, которые украшали моего приятеля, по-моему, достаточно его старили. Я решил, что вот этот смешной толстяк и годится на главную роль.

Я надел на него пижаму и долго хохотал, прежде чем начать съемку. Студент-текстильщик играл с большим подъемом.

Когда раздавался выстрел, он ложился на пол и полз через всю декорацию, не щадя пижамы, к телефону, чтобы вызвать полицейского инспектора. При этом мой знакомый старательно пыхтел.

Во время просмотра моей первой комедии почему-то никто не смеялся. Козинцев спросил:

— Этот человек, который играет главную роль, он что, артист?

— Нет, — разъяснил я. — Это студент Текстильного института.

Козинцев вздохнул.

— Ну, понятно, почему у нас в стране так туго с мануфактурой!

После этого последовала блистательная лекция Григория Михайловича о том, что художник должен воспитывать в себе чувство стыда. Я многое понял тогда, и, в частности, то, что нельзя смешить любыми способами, что вообще не все средства

воздействия хороши, что художник должен быть очень разборчивым. И еще один вывод я сделал тогда: я никогда больше не буду снимать комедию! И со спокойным сердцем и легкой душой отвернулся от своего призвания.

В те годы в нашем художественном кино выпускалось чрезвычайно мало фильмов. Мы уже перешли на четвертый курс и понимали, что в художественной кинематографии нас ждет в лучшем случае работа ассистентов. Шансов выбраться в режиссеры и получить самостоятельную постановку не было никаких.

На четвертом курсе у нас появились новые педагоги — режиссеры Александр Згуриди и Арша Ованесова, известные мастера научно-популярного и документального кино. Нам предложили на выбор специализироваться по документальному, научно-популярному или художественному фильму.

Зная ситуацию, Григорий Михайлович не советовал нам идти в художественный кинематограф: лучше самому делать фильмы о микробах, станках, удобрениях или работать режиссером на кинохронике, нежели быть на ассистентских побегушках в игровом кино.

Учитывая все обстоятельства, я отказался от честолюбивых замыслов и перешел к Ованесовой, в мастерскую документального фильма.

Прикрываясь здравым смыслом, я совершил, конечно, компромисс, сделку со своей совестью, чего, как я знал, истинный художник позволять себе не должен. Однако потом выяснилось, что уход на хронику оказался очень полезен. У меня появилась неограниченная возможность знакомиться с жизнью во всех ее проявлениях.

Дипломный фильм я задумал и снимал вместе с сокурсницей Зоей Фоминой. Нам хотелось снять кинематографическую поэму о московских студентах, о Москве. Мы стремились пронизать фильм светлой лиричностью, окрасить его своим личным отношением: ведь, рассказывая о студентах, мы рассказывали и о себе. Фильм «Они учатся в Москве» был нашим прощанием с юностью, с лучшими годами жизни, он во многом автобиографичен.

Мы являлись авторами всех компонентов дипломного фильма (кроме операторской работы), начиная от замысла и сочинения сценария до монтажа, подбора музыки и написания стихотворного дикторского текста. Во время съемок мы трудились и за директора картины, организуя каждую съемку, выполняли функции помощника оператора, таская штативы и аккумуляторы, и занимались своими прямыми обязанностями —

режиссерскими и ассистентскими. Поиски героев очерка, выбор мест съемки, раскадровка эпизода, установка каждого кадра, работа с персонажами и со вторым планом, мизансценическое решение сцены — вот тот объем, с которым мы столкнулись в первой самостоятельной работе.

Государственная экзаменационная комиссия постановила выпустить наш дипломный киноочерк на большой экран, но, к сожалению, это решение так и осталось на бумаге.

Мы получили дипломы с отличием. Председатель ГЭК замечательный режиссер Сергей Васильев сказал:

— До встречи на экранах страны!

Но в то время проникнуть на экран было очень, очень и очень трудно...

Итак, я стал режиссером-документалистом.

За пять лет работы на хронике мне довелось побывать во многих интереснейших местах нашей страны. Я путешествовал по Сахалину, Камчатке, Курильским и Командорским островам, плавал на китобойной флотилии, снимал краболовов в Охотском море, прославлял нефтяников Кубани и путейцев Октябрьской железной дороги. Моими героями были дети и спортсмены, рабочие и писатели, рыбаки и пограничники, ученые и оленеводы. Перечислить всех людей, с которыми я встречался, которых узнал, с которыми подружился или поссорился, невозможно. Это было время стихийного накопления жизненного материала.

Кинохроника — искусство особого рода. В периоды народных потрясений, катаклизмов, когда страна и народ подвергаются тяжелым испытаниям, документальный кинематограф выходит всегда в первый ряд. Жизнь народа в такие периоды настолько трагична и неповторима, что никакое игровое кино, никакой вымысел, никакая беллетристика не могут сравниться с подлинными событиями, запечатленными на кинопленке. Мы знаем, например, что во время Великой Отечественной войны около двухсот кинодокументалистов находились в армии, на фронтах. Они создавали летопись войны на передовых позициях, в тылу врага, в партизанских отрядах. Многие кадры фронтовых кинооператоров и сейчас невозможно смотреть без слез, без волнения.

Кстати, мысль о том, что кинопублицистика выходит на авансцену в переломное для страны время, подтвердилась начальными годами перестройки. Именно документалисты, как и газетчики, первыми вторглись в застойное, дремотное существование и стали сдирать заскорузлую благопристойность, отшлифованное лицемерие, отрепетированное годами вранье с

социальной системы, с ее псевдогероев, взрывать разоблачениями, вызывая шок, боль, сострадание, гнев.

Именно кино- и телехроникеры показали всему миру августовский путч 1991 года и трагические события 3–4 октября 1993 года.

Но я пришел в кинохронику в иное время, а именно в 1950 году. Это был период, когда вся страна одевалась по желанию безумного генералиссимуса в форменную одежду. Вслед за армией, работниками КГБ и МВД мундиры начали носить железнодорожники, дипломаты, юристы, горняки, ученые. Казалось, что в скором времени в униформе будут щеголять писатели и артисты. Старый, выживший из ума тиран сочинял трактаты о языкознании и устраивал показательные судилища внутри страны и в так называемых социалистических странах, уничтожая свободолюбивых, влиятельных конкурентутов. В концлагерях томились и погибали миллионы невинных — кто за политический анекдот, кто за то, что попал в плен, кто по доносу, кто по навету. А по радио неслось на всю страну: «Живем мы весело сегодня, а завтра будем веселей...»

Документальное кино тех лет не имело никакого отношения ни к жизни, ни к документу, ни к правде. Обожествлялся великий вождь, воспевалась зажиточная жизнь народа, всячески создавалось на экране ощущение постоянного всенародного праздника. Но наивно думать, что всем этим безудержным словословием занималась в искусстве и литературе циничная банда подонков. Все было сложнее — сплав веры и страха, честолюбия и слепоты, окружавший всех массовый психоз, железный занавес, отрезавший СССР от Запада, могучие, ежедневные залпы вранья из всех средств массовой информации. В конечном счете деформировались все человеческие ценности и критерии. Кроме того, творческую интеллигенцию покупали званиями, Сталинскими премиями, приглашениями на праздничные правительственные банкеты, распределением дач и прочих благ. Ежегодно, например, документальные фильмы о традиционном воздушном параде или хвастливые полотна о республиках непременно награждались Сталинской премией. Сколько интриг среди режиссеров-постановщиков плелось, чтобы получить именно такую постановку. Режиссер, назначенный на подобный фильм, мог смело сверлить дырку в лацкане пиджака для лауреатской медали.

После просмотра какой-то ленты об одной из Прибалтийских республик Иосиф Виссарионович задал недовольный вопрос:

— А почему в фильме не показаны скачки?

Никто не посмел объяснить вождю, что в этой республике нет

коневодства, поэтому не показаны и скачки. Наоборот, пообещали, что такой эпизод будет вставлен. В республику с Северного Кавказа отправили целый эшелон со скакунами и устроили грандиозную инсценировку. С той поры в каждой документальной картине о союзной или автономной республике, о крае или национальном округе снимался эпизод «скачки», ибо «отец народов» это любил. Есть ли в этой местности лошади, в традициях ли данного народа скакать — значения не имело.

Магия инсценировки (это называлось тогда «восстановление факта») дошла до того, что режиссер Леонид Варламов в фильме «Победа китайского народа» «восстановил» форсирование Народно-революционной армией могучей реки Янцзы. На самом деле это событие уже давно свершилось. Руководители Китая предоставили в распоряжение Л. Варламова десятки тысяч солдат, артиллерию, танки, авиацию, и документалист разыграл огромное сражение. Вертовские традиции были позабыты. Никому не приходило в голову снимать скрытой камерой. Если кого-то сняли небритым или плохо одетым — эти кадры выбрасывались еще в монтаже. У наших кинохроникеров образовался совершенно противоестественный для репортера инстинкт. Если во время съемки оператор видел через глазок камеры какой-то непорядок, ну, например, начался пожар, перевернулась машина, возникла драка и т. д., он автоматически выключал камеру, прекращал съемку, ибо знал — это не пойдет, зачем зря тратить пленку. Тогда как любой западный хроникер, повинуясь нормальному журналистскому инстинкту, в подобные моменты автоматически включал киносъемочный аппарат.

Дзига Вертов, революционер, сделавший киножурналистику искусством, в то время прозябал на задворках Центральной студии документальных фильмов. Все его теории были выброшены на свалку, а сам он, после многочисленных проработок, чудом уцелевший от бесчинств энкаведешников, превратился в старика с испуганными глазами и доброй, застенчивой улыбкой. Он исправно ходил на якобы добровольные занятия в общественном университете марксизма-ленинизма, посещение которого являлось неким свидетельством благонадежности. Иногда дирекция студии бросала Вертову подачку в виде очередного еженедельного выпуска «Новостей дня», и бывший новатор очень старался, чтобы его продукция ничем не отличалась от официозного, серого потока. Очень милый, интеллигентный, добрый, покорный, уничтоженный властью художник. Как всем тогда казалось, ненужный осколок позавчерашнего. Но только он и остался в истории документального кино, а многократные лауреаты с допуском к

съемкам секретных объектов (это была высшая мера доверия со стороны органов) канули в Лету. Никто не помнит ни их имен, ни их фильмов.

Но тогда молодой ассистент режиссера, стремившийся к самостоятельной работе, я не очень-то думал обо всех этих материях. Я был продуктом своего времени. Все лакировали действительность. И я не хотел отставать от своих старших, увенчанных лаврами коллег. Я тоже лакировал жизнь, как умел. Снимая фильм о нефтяниках Кубани, я заставил покрасить фасад магазина, чтобы он выглядел на экране новеньким и красивым. У одного нефтяника в квартире стояла неважная мебель. Зато у соседа обстановка была отменная. Но сосед не считался героем труда и не являлся героем нашего фильма. Вместе с оператором я перетащил отличную мебель в нужную нам квартиру. Не скрою, чувство стыда, воспитанное во мне еще в институте, давало о себе знать. Наверное, поэтому я совершал эти манипуляции под покровом ночи, чтобы не видели окружающие...

В 1954 году мне и режиссеру Василию Катаняну, моему однокашнику и другу, предложили сделать фильм об острове Сахалин. Мне всегда нравились люди необычные, события из ряда вон выходящие, где проявлялись незаурядные качества людей, их мужество, воля, самопожертвование, дружба, и я с удовольствием взялся за работу над фильмом о далеком восточном острове.

Приехав на Сахалин и осмотревшись, мы узнали, что год назад в море случилось интересное событие: рыболовецкое судно было затерто льдами. На помощь рыбакам поспешили самолеты. На парашютах команде корабля сбрасывали мешки и ящики с продуктами, взрывчатку, письма родных. Взрывами рыбаки проложили себе дорогу во льдах и вышли в чистые воды, на свободу.

Мы решили, что подобный эпизод просто необходим для картины. Но поскольку такие истории встречаются не каждый день, нужно воспользоваться методом «восстановления факта», то есть инсценировать этот эпизод.

Будучи режиссерами молодыми, энергичными, мы принялись за организацию съемок. На рыбацкое судно (конечно, другое, не то) сел оператор Леонид Панкин, и оно отправилось в Охотское море искать льды.

Первым делом кинооператор попросил рыбаков не бриться. Несколько суток искали и наконец нашли большое ледяное поле. Корабль добровольно втерся в самую его середину. В Южно-Сахалинск радировали, что первая часть операции выполнена благополучно: судно в ледяном плену. На двух самолетах наша киногруппа отправилась к месту происшествия. Предполагалось,

что с одного самолета кинооператор снимет общий план льдов и все спасательные операции, с другого — сбросят мешки и ящики на парашютах.

Мешки и ящики, естественно, набили опилками, ведь продуктов на корабле было вдоволь. Но чтобы оправдать перед зрителем кадры, которые первый оператор снимет на судне, требовалось показать, что с парашютом на лед опустился и сам кинооператор. Иначе откуда взялись бы кадры, снятые на корабле? Сбрасывать человека на льдину, которая дрейфовала в море, опасно. Мы как-то не хотели рисковать жизнью кинооператора Александра Кочеткова и нашли другой выход.

У портного в Южно-Сахалинске купили манекен. Купили на свои деньги, так как сметой эти расходы не предусматривались. Одели манекен в казенный полушубок, привязали валенки, прицепили парашют. Теперь кукла, изображающая кинооператора, была готова к выполнению задания.

Когда мы подлетели к ледяному полю, то увидели в середине черную точку — маленький кораблик, затерянный во льдах. Дубли делать нельзя — кукла у нас только одна и парашют тоже один. Поэтому требовалась четкая организация. По рации наладили двустороннюю связь. По моей команде операторы включили камеры и с самолета выбросили чучело на парашюте.

А дальше в монтаже эпизода следовали кадры, снятые оператором, который с самого начала находился на корабле. Подразумевалось, что сразу же после приземления на льдину оператор начал фиксацию событий. Небритые рыбаки бежали к ящикам и мешкам, вскрывали их (конечно, другие ящики), доставали продукты, спирт, консервы, письма. Моряки приветственно махали летчику, который кружил над кораблем.

Самолеты улетели, и оператор Леонид Панкин, который находился на судне с самого начала, заканчивал съемки на ледяном поле. Он снял, как закладывают взрывчатку в лед, взрывают в нем траншею, как рыбацкий сейнер выходит в чистые воды, в океан.

Получился эффектный эпизод о взаимовыручке, взаимопомощи летчиков и моряков, в документальности которого никто не усомнился. Так что «лакировать действительность» и «восстанавливать факты» оказалось непростым делом, оно тоже требовало своего «мастерства».

Дальний Восток в какой-то степени удовлетворил мои романтические, джек-лондоновские наклонности. Я охотился на китов с китобоями. Бродил по тундре с геологами и оленеводами. Тонул на краболовном разведчике. Спускался в кратер Ключевской сопки с вулканологами. С рыбаками ловил сельдь. С

краболовами ставил сети на крабов. Вместе с пограничниками преследовал нарушителей границы... Дальневосточные экспедиции были счастливым периодом моей жизни на хронике. Каждодневная же работа над киножурналами и выпусками новостей после возвращения с Дальнего Востока невольно толкала к стереотипности мышления. Я чувствовал, что постепенно утрачиваю свежесть взгляда, начинаю думать штампами. Готовые рецепты, годящиеся на все случаи жизни, стали часто подменять творческие поиски.

И я понял — надо уходить в художественное кино.

После смерти Сталина, в пятьдесят четвертом — пятьдесят пятом годах правительство приняло решение резко увеличить количество фильмов, выпускаемых нашей кинематографией. Встала задача — производить сто — сто двадцать фильмов ежегодно.

И тут выяснилось, что создать такое огромное количество художественных картин невозможно: не хватает кадров режиссуры.

На «Мосфильм», на «Ленфильм» и другие студии стали приходить новые люди. Это были театральные постановщики, режиссеры, работавшие в кинохронике, художники, актеры, драматурги, мечтающие ставить игровые картины.

Я тоже мечтал попробовать свои силы в художественном кино, но не очень понимал, как к этому подступиться. После самостоятельной работы на хронике не очень-то хотелось корпеть ассистентом.

Хотя фильм «Остров Сахалин» поехал на фестиваль в Канн, что являлось для молодых режиссеров большой честью, надо было начинать, по сути, с нуля. И на этот раз на помощь мне пришел случай.

Однажды, разговаривая с известным кинорежиссером-документалистом Леонидом Кристи, я пожаловался на то, что на хронике мне стало неинтересно.

— У меня есть прекрасная идея, — сказал Кристи. — Сергея Гурова (тоже известный режиссер-документалист) пригласили на «Мосфильм» сделать фильм-ревю о художественной самодеятельности ремесленных училищ. Гуров недавно перенес инфаркт, он не очень хорошо себя чувствует, ему нужен молодой, энергичный напарник. Я поговорю с ним о вас.

И действительно, Кристи не откладывая в долгий ящик сразу же поговорил с Гуровым. Идея Гурову понравилась, он в тот же день поехал на «Мосфильм» и назвал мою кандидатуру дирекции. И уже назавтра меня пригласили на студию и предложили поставить совместно с режиссером Гуровым фильм «Весенние

голоса».

Так я попал на «Мосфильм». Этот чудесный, невероятный поворот в моей судьбе произошел в начале 1955 года, буквально за два дня.

Ревю «Весенние голоса» оказалось идеальным вариантом для перехода от документального кино к художественному. В жанре этого фильма были заложены элементы того и другого видов кинематографа. Я мог работать, опираясь на свой опыт хроникера, и осваивать новое.

Я не знал студии, производства, не понимал, как справиться с грудой неведомых доселе обязанностей. Но рядом со мной находился опытный и доброжелательный Сергей Николаевич Гуров. Он бережно ко мне относился, щадил мое самолюбие, старался выводить меня на первый план, помогал бескорыстно, по-отечески.

С первого же дня работы над фильмом «Весенние голоса» навалилось огромное количество дел, проблем, сомнений. Беспрерывно нужно было отвечать на десятки разнообразных вопросов. Какой ритм эпизода? Когда происходит действие — днем, вечером, ночью? Каким воспользоваться объективом? Как покрасить деревья? Что поставить на стол? Какую артистку пригласить на эпизод?

Эти проклятые главные слова в искусстве — как, какой, какое, в какой мере.

Я вскоре понял, что снять первый художественный фильм, если постановщик еще пассивен и учится сам, — значит ответить на те вопросы, которые будут задавать ассистенты, гримеры, операторы, реквизиторы, бутафоры, декораторы, артисты. Все они подвергали меня перекрестному допросу. На их лицах было написано, что они готовы тут же выполнить мои распоряжения. Но я-то понимал, что многие из этих людей работали на своем веку с Эйзенштейном и Пудовкиным, с Пырьевым и Довженко, с Роммом и Райзманом. И в их глазах — мне казалось — я всегда читал один-единственный, основной вопрос, который, конечно, они никогда не произнесут вслух: а какой ты режиссер? И режиссер ли ты на самом деле?

Я не раз вспомнил добрым словом кинохронику. Кинохроника воспитала во мне умение мгновенно ориентироваться в неразберихе событий, молниеносно принимать решение, тут же мысленно составлять монтажную фразу, давать задание оператору, находить наилучшую точку для съемки кадра. Репортажной работе противопоказаны долгие размышления. Событие всегда развивается во времени и пространстве. Его нельзя ни задержать, ни остановить. Не успел снять — разводи

руками: событие кончилось, все ушли и ты остался с носом. Репортаж научил меня быстро отбирать детали, подчинять их главному, соразмерять частности с основной мыслью. Ведь хроникер никогда не знает заранее подробностей, они обнаруживаются непосредственно на съемке, возникая неожиданно, сразу, на глазах...

Когда вместе с Сергеем Николаевичем Гуровым мы заметили, что огромная лавина вопросов, обращенных к нам, пошла на убыль, мы осознали: фильм подходит к концу.

«Весенние голоса» промелькнули по экранам незаметно. Фильм не поднимал никаких проблем, не открывал новых особенностей жанра — в нем честно и добросовестно показывалась самодеятельность трудовых резервов. Короче говоря, картиной нельзя было гордиться, но и стыдиться ее тоже было нечего. «Весенние голоса» явились для меня как бы приемным экзаменом в художественный кинематограф.

КАК СОЧИНЯЮТ ВДВОЕМ

Мне довелось писать сценарии с Григорием Гориным и Владимиром Войновичем, Людмилой Разумовской и Генриеттой Альтман. Был в моей биографии случай, когда соавтором оказался классик-драматург Александр Николаевич Островский, правда, он об этом не подозревал. Но больше всего я сочинил вместе с Эмилем Брагинским, причем не только киносценарии, но и повести, и комедии для сцены. Меня частенько спрашивают: «А как же вы пишете вместе? Наверное, вдвоем сочинять значительно труднее, чем в одиночку? Литературное творчество очень индивидуальный, интимный процесс, как же вы находите общий язык в прямом и переносном смысле?»

Попытаюсь рассказать на примерах работы с Брагинским, как протекает процесс выдумывания сюжета... Итак, мы решили сочинить вместе что-нибудь эдакое. Каждое утро мы с соавтором встречаемся. Один из нас с надеждой смотрит на другого, думая, что тот сейчас скажет что-нибудь умное. В комнате висит длительная унылая пауза, тупые глаза соавторов шарят по стенам, внутри полное ощущение собственной бездарности. Наконец один произносит:

— Мне рассказали интересный случай.

Глаза второго загораются в предчувствии удачи: сейчас мы схватим сюжет за хвост, как жар-птицу. Но не успевает первый закончить свой рассказ, как глаза другого потухают и он только выразительно машет рукой. Тем не менее эта новелла вызвала в мозговых извилинах напарника какую-то реакцию, что-то там зацепила, и он в свою очередь извлек из недр памяти забавную историю, которая произошла с его знакомым. Эта история тоже не может стать сюжетом, но отдельные ее элементы можно использовать. Ежедневно соавторы совершают жуткое насилие над памятью, пытаясь вспомнить занятные случаи, газетные статьи, анекдоты, фабулы других произведений (нельзя ли трансформировать так, чтобы никто не заметил?), судебные процессы, происшествия, фельетоны, истории из собственного прошлого...

Каждый день соавторы, как это ни странно, умудряются придумать по нескольку сюжетов, но, как правило, все их бракуют. Для этого есть множество причин. Во-первых, нужно, чтобы понравилось обоим. А это бывает крайне редко. Если одному сюжет не по душе — он хоронится, причем без музыки. Во-вторых, выясняется: кто-то уже успел опубликовать нечто очень похожее. Здесь ужасно вредят эрудиция, образование,

начитанность, привычка совать свой любопытный нос в печатные издания. Невежество в данном вопросе куда лучше, оно не обременяет. В использовании чужих сюжетов помогает также и отсутствие совести. С этим мы боремся, но, увы, мешает воспитание, данное родителями. В-третьих, к сожалению, необычайно была развита самоцензура — часто это портило, губило острые, интересные замыслы.

Пока мы остановимся на каком-либо сюжете, отметаем несколько десятков других. Процесс выдумывания или нахождения сюжета длится несколько дней, а может тянуться месяцами. Этот этап совершенно неуправляем, и планирование здесь потерпело бы фиаско. Для нас выбор сюжета — момент особой ответственности. Ведь когда мы решаемся взять в качестве основы определенную интригу, то таким образом обрекаем себя на несколько месяцев труда. И в случае ошибки все это время будет потрачено впустую, а подобной нелепой бесхозяйственности, конечно, допустить невозможно.

Как же все-таки рождается сюжет? Каждый раз по-разному...

Историю о том, как какой-то человек угонял частные машины у людей, живущих на нечестные, нетрудовые доходы, продавал их, а вырученные деньги переводил в детские дома, мы оба слышали в разных городах — и в Москве, и в Ленинграде, и в Одессе. В каждом городе утверждали, что это случилось именно у них. Рассказывали, что в какой-то газете об этом даже писалось.

История нам понравилась, мы решили на ней остановиться. Но прежде чем начинать работу над сценарием, нам хотелось убедиться в достоверности этого происшествия. Мы искали газету, но тщетно. Недурно бы непосредственно познакомиться с человеком, замешанным в столь необычном и столь гуманном преступлении. Мы обращались с запросами в юридические учреждения, но не смогли найти следов подобного судебного дела.

И наконец мы поняли, что это — вымышленная история, легенда, принявшая обличье всамделишного случая.

Отсутствие реального жизненного прототипа сильно озадачило нас. Однако не настолько, чтобы отказаться от самой идеи воплощения его средствами искусства. Короче говоря, в «Берегись автомобиля» основная сюжетная схема практически без всяких изменений была взята нами из жизни, вернее, из легенды.

Сразу же возникла проблема: в какое русло направить сюжет? То, что надо писать комедию, не вызывало сомнений. Но и комедия могла быть разной. Сначала думали сделать нечто вроде вестерна. Автомобильные погони, немыслимые комедийные трюки, стремительность и динамика. Герой фильма — а-ля Робин

Гуд. Как и подобает всякому благородному разбойнику, он совершает подвиги легко, непринужденно и победно. Словом, все шло к тому, чтобы создать лихой, но незамысловатый фильм во славу всеобщей добродетели и высшей справедливости.

Вестерн, как правило, жанр облегченный. Его положительные герои выкрашены в одну розовую краску, отрицательные — только в черную. При такой трактовке, конечно, не могла идти речь ни о показе широкой социальной картины общества, ни о создании интересных, ярких характеров. И мы отказались от мысли сделать комедийный автомобильный вестерн. Попытались приспособить эту историю к другому. Захотелось поточнее взвесить традиционно общечеловеческие категории добра, зла, благородства, подлости, справедливости. Поэтому мы предпочли парадоксальные, извилистые ходы вглубь прямому движению по плоскости.

Наш герой — честный человек по сути, но по форме он жулик.

Справедливый и благородный по первому впечатлению отставник, по сути — махровый спекулянт. Следователь, которому подобает быть по долгу службы твердым, решительным и непоколебимым, позволяет себе иметь человеческие слабости, то есть на поверку оказывается очень мягким, добрым, сговорчивым.

Такого рода перевертывание и выворачивание характеров, должностей и ситуаций встречалось в нашем сценарии довольно часто. Но, понятно, не ради забавы мы это делали. Мы стремились отделить формальные стороны каких-то жизненных явлений от их сущности. Для этого и потребовались эксцентрические приемы анализа действительности.

Больше всего хлопот нам доставил главный персонаж. По своей социальной сущности он, конечно, Робин Гуд. Но лепить образ очередного благородного разбойника не хотелось. Героя пришлось изобретать. Правда, не совсем заново. Мы опирались на известные традиции литературы и кино. Дон Кихот, чаплиновский Чарли, князь Мышкин — вот три составных источника нашего героя. Нам хотелось сделать добрую, грустную комедию о хорошем человеке, который кажется ненормальным, но на самом деле он нормальнее многих других. Ведь он обращает внимание на то, мимо чего мы часто проходим равнодушно. Этот человек — большой, чистосердечный ребенок. Его глаза широко открыты на мир, его реакции непосредственны, слова простодушны, сдерживающие центры не мешают его искренним порывам. Мы дали ему фамилию Деточкин.

Как незвонкая фамилия, так и заурядная внешность героя

должны были дезориентировать зрителя относительно преступных наклонностей самого персонажа. Мы придумали ему официальное занятие — страховой агент. Днем он принужден гарантировать возмещение тех убытков, которые будет наносить ночью.

Затем потребовалось заполнить в анкете нашего героя ту графу, которая свидетельствует о семейном положении. Поначалу думалось, что Деточкин женат, даже имеет детей, может быть, еще каких-то родственников. Но по мере того, как наш сюжет продвигался вперед, становилось все более очевидным, что нормальное семейное положение не для Деточкина. Он из тех идеалистов, которые сначала пытаются устраивать общественную жизнь, а потом уже личную. Поэтому мы обрекли своего героя на одиночество. У него есть мать, в некотором роде вариант самого Деточкина, только на пенсии. Есть женщина, которую он любит, но не посвящает в свои подвиги на ниве справедливости. Она водит троллейбус, и их свидания происходят на остановках согласно расписанию движения троллейбусов.

Деточкин, конечно же, условная фигура, но не настолько, чтобы не вызывать реальных жизненных ассоциаций. Мы хотели поставить Деточкина на грани условного и безусловного, но так, чтобы в его реальность зритель верил.

Таким же образом обстоит дело с его психической полноценностью. С одной стороны, у него было сильное сотрясение мозга после аварии, с другой стороны, у него и справка есть, что он нормальный. Вот и думайте как пожелаете.

Он, если хотите, идеальный герой, который спущен с небес на прозаическую землю, чтобы обнаружить наши отклонения от социальных и человеческих норм.

Этот человеческий феномен заинтриговал нас не сам по себе, хотя именно он являлся объектом нашего художественного исследования. Деточкин — своего рода шкала человеческой честности...

Итак, наш первый с Брагинским киносценарий написан. Однако...

Редакторам Кинокомитета сценарий не понравился. Нам говорили: вообще-то сценарий интересный, но зачем Деточкин ворует автомобили? Гораздо лучше, если бы он просто приходил в ОБХСС и сообщал, что, мол, такой-то человек — жулик и его машина приобретена на нетрудовые доходы. Такой сюжетный поворот был бы действительно смешон и интересен. И потом, объясняли нам, в сценарии полная путаница с Деточкиным. Он положительный герой или отрицательный? С одной стороны, он жулик, с другой стороны, он честный. Непонятно, что с ним

делать, посадить в тюрьму или не посадить? Короче, сценарий вызывал недоумение и недовольство.

И тем не менее фильм под названием «Угнали машину» был запущен в подготовительный период. Велись кинопробы. На роль Деточкина мы утвердили Юрия Никулина, на роль следователя Подберезовикова — Юрия Яковлева. Однако незадолго до начала съемочного периода выяснилось, что цирк отправляется в многомесячные гастроли в, не помню уж точно, не то Японию, не то Аргентину. И Никулин тоже должен уезжать. А сценарий, между нами говоря, писался специально на него. Мы в процессе сочинения встречались с Юрием Владимировичем, читали ему первому новые придуманные сцены. Одновременно с кинопробами Никулин начал учиться вождению автомобиля. Никого другого в этой роли мы представить себе не могли. И вдруг такой удар — исполнитель уезжает. Освободить Никулина от зарубежных гастролей могло только очень влиятельное лицо. В это время у нас появился новый министр, пришедший из ЦК КПСС, Алексей Владимирович Романов. Что он из себя представлял, нам было неизвестно. Но если кто и мог спасти нашу картину, то, конечно, только он. К нему-то я и отправился. Представился. Объяснил ситуацию. Романов сказал, что, прежде чем помочь, он хотел бы ознакомиться со сценарием, что с его стороны казалось вполне логичным. Сценарий был немедленно доставлен министру. А еще через несколько дней произошла вторая встреча.

Алексей Владимирович сказал, что сценарий ему показался плохим. В первую очередь в воспитательном смысле. Ведь после выхода подобной картины советские граждане примутся угонять автомобили, фильм будет поощрять дурные инстинкты. Поэтому он не только не станет звонить в «Союзгосцирк», освобождать Никулина от гастролей, но и вообще остановит производство нашей ленты. Под предлогом того, что картина осталась без исполнителя главной роли, Кинокомитет картину «законсервировал». «Консервация» — это такая своеобразная форма, когда производство фильма временно останавливают. Но мы понимали, что нас, судя по всему, закрыли навсегда.

Тогда и Брагинский и я очень расстроились. Зато потом мы благодарили судьбу, что случилось именно так! Если бы фильм не закрыли, мы бы никогда не додумались писать прозу. А тогда нам стало жаль потерять сюжет, и один из нас сказал: «Не попробовать ли нам написать о Деточкине повесть?» И другой начал: «Читатели любят детективные романы. Приятно читать книгу, заранее зная, чем она кончится. И вообще лестно чувствовать себя умнее автора...»

Четыре месяца мы потратили на то, чтобы по готовому сценарию, где были разработаны все коллизии и характеры персонажей, написать прозаическое произведение. Мы поняли, что проза нуждается в тщательной работе со словом, а юмористическая проза особенно трудна, потому что не терпит словесных оборотов, выражений и описаний, которые находятся вне комедийного жанра. Любая авторская ремарка, изображение пейзажа или обрисовка внешности героя, прослеживание действия требуют жанровой интонации, специфического подбора и сочетания слов, особой концентрации мысли, максимальной спрессованности фразы, чтобы в результате вызвать у читателя смех или по крайней мере улыбку. А это очень тяжело!

В комедийном киносценарии или пьесе юмористическую нагрузку помимо сюжета и характеров несет главным образом диалог. Ремарки же подчас пишутся не то чтобы небрежно, но во всяком случае весьма упрощенно: «Иванов вошел», «Анна охнула», «Семен в отчаянии присел на стул». И это можно понять — ведь ремарки не произносятся артистами, а играются. В прозе же каждое слово читается. Там нет подсобных или вспомогательных фраз, какие, к сожалению, часто встречаются в кинематографической и театральной драматургии.

В своих сценариях и пьесах мы с Брагинским пытались сделать смешной и описательную часть, а не одни лишь диалоги. Мы надеялись (может быть, тщетно!), что наши сочинения для кино и театра будут не только играться артистами, но и читаться публикой. Во всяком случае мы считали, что пьеса и киносценарий — полноценный вид литературы, не требующий никаких скидок. И автор, пишущий для кино или для театра, обязан относиться к слову с такой же тщательностью и ответственностью, как и прозаик.

Короче говоря, несмотря ни на что, повесть «Берегись автомобиля» была написана и журнал «Молодая гвардия» принял ее к публикации. Нас это очень обрадовало.

Но главным достижением для нас с Брагинским было вот что: во время работы мы сообразили, что каждый из нас дополняет другого, и постановили: нам надо писать вместе!

С тех пор мы кое-что сочинили. Мы бы написали больше, но каждый раз препятствием являлась моя режиссерская профессия. Ведь когда я уходил на постановку фильма, целый год выпадал из нашей писательской биографии...

С самого начала работы наш авторский коллектив, как и всякая уважающая себя организация, принял устав. Пункт первый — полное равноправие во всем. Вплоть до того, что работаем по очереди — день у одного, день у другого. Если один приезжал к

другому дважды, другой должен отработать и тоже приехать дважды. Затем от Совета Безопасности ООН мы позаимствовали право «вето». Если одному из нас не нравилась реплика, эпизод, сюжетный ход, даже отдельное слово, он накладывал «вето», и другой не смел спорить. Это было важно для экономии времени, и, кроме того, в текст попадало только то, что устраивало обоих.

Право «вето» действовало все двадцать пять лет, ликвидируя на корню конфликты. Благодаря ему мы за четверть века совместной работы ни разу не поссорились. У нас еще все впереди.

Третье правило нашего устава — писать всегда сообща. Находясь напротив друг друга.

Если говорить о технической стороне работы — кто же именно водит пером, то дело обстояло так: у Брагинского в кабинете один диван, у меня в кабинете тоже один. Очень важно было первому занять ложе. Тогда другой не имел возможности лечь — некуда! И писать приходилось тому, кто сидит. Всем понятно, что писать лежа неудобно!..

Надо сказать, что встреча с Эмилем Брагинским, создание прозы, которая предшествовала постановке фильмов, имели в моей творческой судьбе поворотное значение. Если до этого я был режиссером, который воплощал на экране чужие идеи, сюжеты, характеры, то начиная с «Берегись автомобиля» я стал не только режиссером-интерпретатором, но и режиссером-автором...

В основу «Зигзага удачи» лег действительный случай, рассказанный нам приятелем. Один сборщик членских взносов регулярно и тайно занимал деньги у профсоюзной кассы. От сбора взносов до сдачи всей суммы в районный профсоюз проходило около месяца. Эту щель сборщик и использовал. На собранные деньги он покупал облигации трехпроцентного выигрышного займа. Если облигации не выигрывали, он их продавал, а деньги приносил в районную профсоюзную кассу. Если же облигация выигрывала, он брал выигрыш себе, опять-таки возвращая нетронутыми деньги членов профсоюза, и все оставалось шито-крыто. Эта история послужила толчком для сюжета. Казус, на котором построена фабула «Зигзага удачи», заключался в том, что человек купил облигацию, а на нее пал выигрыш в десять тысяч рублей. Однако облигация приобретена на членские взносы всего коллектива фотографии «Современник». Так кому же принадлежит выигрыш? Тому, кто купил облигацию, или всем пайщикам, внесшим членские взносы? Эта дилемма и становится пружиной драматических и комедийных событий в повести и фильме «Зигзаг удачи».

«Зигзаг удачи» рассказывал о том, как шальные деньги

сделали славных людей злыми и алчными. Но надо отметить, что симпатии авторов оставались на стороне героев картины, людей обычных, небогатых, задушенных бытом и нехваткой всего, включая деньги. Сочувствие наше было, вероятно, инстинктивным.

Это потом мы твердо поняли, что бедность, дефицит, перебои со всем небходимым, нищенские пенсии озлобили людей, сделали нас хмурыми, желчными, неприветливыми, скандальными, угрюмыми. Наш национальный характер из-за социальных бед и несчастий изменился в худшую сторону.

В «Зигзаге удачи» авторский голос говорил: «Давно известно, что деньги портят человека. Но отсутствие денег портит его еще больше!..»

Иной раз отправной точкой для воображения может послужить какой-то анекдотический случай, происшедший в жизни. Так, например, возникла пьеса «С легким паром!».

Нам рассказали историю об одном человеке (назовем его Н.), который после бани забежал к приятелям. А там шумела вечеринка — справляли не то день рождения, не то годовщину свадьбы. Помытый, чистенький Н. усердно начал веселиться и вскоре, как говорится, «ушел в отключку». В компании находился шутник Б. Он подговорил разгулявшихся друзей отвезти на вокзал пришедшего из бани Н., купить билет на поезд, погрузить спящего в вагон и отправить в Ленинград. Так они и поступили. Во время всей этой операции Н. не раскрыл глаз.

Несчастный, ничего не понимающий Н. проснулся на верхней полке поезда, прибывшего в город на Неве, вышел на привокзальную площадь и обнаружил, что, кроме портфеля с веником и пятнадцати копеек, при нем ничего нет.

Мы с Брагинским стали фантазировать, что же могло произойти с этим недотепой в чужом городе, где у него нет знакомых, а кошелек пуст. Возникла мысль о сходстве домов и кварталов, об одинаковых названиях улиц в разных городах, о типовой обстановке квартир, о серийных замках, выпускаемых промышленностью. Нам показалось занятным запихнуть горемыку в такую же квартиру, как у него в Москве, и посмотреть, что из этого получится. Но тогда надо оставить его в состоянии «несообращения». Так придумалось путешествие в самолете — ведь за час полета человек не успевает прийти в себя. И вот наш герой — мы ему дали фамилию Лукашин — очутился в чужой квартире, в чужом городе. Нам не хотелось разрабатывать эту ситуацию как серию несуразностей, несоответствий, как эксцентрическую комедию положений. Хотелось повернуть анекдотическую завязку сюжета к разговору о важных проблемах,

пропитать пьесу лирикой и создать объемные характеры героев. Тут мы родили героиню — хозяйку ленинградской квартиры, Надю Шевелеву. Сразу стало ясно, что естественный скандал, который должен вспыхнуть между Надей, увидевшей на своей тахте незнакомца, и Женей, уверенным, что он у себя дома, в конечном счете приведет к любви. Однако, если бы Женя и Надя были людьми свободными, не связанными ни с кем, эта ситуация напомнила бы игру в поддавки: авторы нарочно свели в одной квартире юношу и девушку, чтобы они мгновенно влюбились друг в друга.

И тогда мы осложнили ситуацию. Мы подарили Жене невесту Галю, а Наде преподнесли жениха Ипполита. То есть мы поставили себя как драматургов в трудное положение: за одну ночь мы должны были заставить героев расстаться с прежними привязанностями и полюбить друг друга. На этом этапе прояснилась и главная мысль пьесы, ее идея. Хотелось рассказать о том, как в суматохе дней, их суете и текучке люди часто не замечают, что не живут подлинными чувствами, а довольствуются их суррогатами, эрзацами. О том, как важно найти в жизни настоящую любовь. Хотелось протестовать против стандартов не только внешних — архитектура, обстановка квартир, костюмы, — но и внутренних. Этой пьесой мы восставали против морального равнодушия и компромиссов, с которыми примиряются многие в жизни.

Для того чтобы мысль прозвучала рельефнее, доходчивее, надо было овзрослить и Надю и Женю. Если бы эта история произошла между молодыми людьми, лишенными жизненного опыта, метаний, ошибок, она бы воспринималась иначе. Можно было бы понять ее как очередной флирт или временное увлечение. Когда же героями оказались неустроенная женщина, уставшая от долгой несчастливой любви, с думами о надвигающейся старости, и уже немолодой холостяк без семьи и детей, тогда все случившееся, как нам казалось, получило серьезный подтекст, стало более близким большинству людей. При этом мы не забывали, что пишем комедию, обязанную смешить. Но мы стремились также и к тому, чтобы пьеса вызывала раздумья, заставляла зрителей соотносить сценическую историю с собственной жизнью. И еще мы сделали одну вещь: погрузили ситуацию в новогоднюю атмосферу. Это обволокло пьесу рождественским флером, придало ей черты новогодней сказки, усилило лирическую интонацию.

Разработка этого сюжета предполагала плавное течение, большое количество точных подробностей и нюансов. Развитие фабулы можно было сравнить с подъемом по лестнице, где очень

важно не перескакивать через ступеньки. Все время существовал соблазн — поскорее влюбить друг в друга главных героев. Но это было бы упрощением и неправдой. Процесс освобождения Жени и Нади от прежних влюбленностей, переход от взаимной неприязни к обоюдной заинтересованности, рождение первой нежности, ощущение партнера как хорошего, близкого человека, угрызения совести по поводу внезапного «предательства» бывших жениха и невесты, чувственное влечение, возникшее от первых шуточных поцелуев, наконец, осознание, что пришла настоящая, главная любовь жизни, — вот те душевные движения героев, которые требовали от авторов детального, неторопливого и психологически верного рассмотрения.

Как видите, от первоначального жизненного случая, послужившего поводом для создания сюжета, в пьесе «С легким паром!» остались лишь поход в баню и переезд героя в Ленинград...

В сценарии фильма «Вокзал для двоих» причудливо преломились и видоизменились истории, тоже случившиеся в действительности.

Ситуация, когда за рулем сидела женщина, сбившая человека, а вину принял на себя мужчина, бывший в машине пассажиром и любивший эту женщину, взята из жизни. Я знаю этих людей, но не буду, называть их довольно-таки известных имен. Вторая ключевая позиция, толкнувшая нас на написание сценария, произошла с талантливым поэтом Ярославом Смеляковым. Судьба его при сталинщине сложилась трагически. Он трижды сидел в лагерях и смерть Сталина встретил за колючей проволокой. В пятьдесят третьем году, после смерти вождя, заключенные ждали амнистии, ждали изменений и вохровцы. В лагере, где отбывал наказание Смеляков, режим чуть-чуть смягчился, и поэта отпустили навестить своих товарищей по несчастью Валерия Фрида и Юлия Дунского — будущих известных кинодраматургов, которые уже отбыли срок и жили на поселении в нескольких километрах от зоны. Но к утренней поверке Смеляков должен был стоять в строю зэков. Отсутствие его в этот момент считалось бы побегом, и срок отсидки автоматически увеличился бы. Обрадованные свиданием, надеждами на улучшение участи бывшие лагерники и их гость хорошо провели время. Выпито было, вероятно, немало. Все трое проспали час подъема, и более молодые Фрид и Дунский помогали Ярославу Васильевичу добраться до лагеря, тащили его, ослабевшего, чтобы он поспел в срок к утренней поверке. Эту правдивую и одновременно невероятную историю я слышал от непосредственных участников.

Вот эти два эпизода, а также давнее желание сделать фильм о вокзальной официантке, стали отправными пунктами и привели к тому, что родился сценарий трагикомедии «Вокзал для двоих».

Когда я работаю без Брагинского, я ставлю и драмы, например «Жестокий романс», «Дорогая Елена Сергеевна» или «Предсказание». Но когда мы встречаемся для работы с Эмилем Вениаминовичем, мы всегда верны комедийному жанру. Неважно, пишем ли мы для театра, кино, телевидения или для издательства. И всякий раз, думая о том, чтобы читателю и зрителю было смешно и занимательно, мы тем не менее стараемся избегать чисто развлекательных комедий. Проблемные же комедии, как и проблемные драмы, рождаются, как известно, в тех случаях, когда авторы стремятся не уйти от реальных жизненных противоречий, а разобраться в них. Естественно, что комедиографам разбираться приходится своеобразно. Надеюсь, читателю ясно, что комедийное разрешение конфликта не имеет ничего общего с облегченным подходом к нему. Конфликт можно заострить драматически, а можно комедийно. Это уж зависит от того, что уместнее для данного сюжета, а также от наклонностей автора. Но и в том и в другом случае конфликт необходимо углубить, а не притуплять и не сглаживать. Только тогда можно рассчитывать на общественно полезный итог своей работы.

Я не верю, что искусство и литература, высмеивая, могут сделать из дурака умного. Не думаю, что чиновников при искусстве, подобных Филимонову, стало меньше после «Забытой мелодии для флейты». По моему убеждению, художники должны апеллировать не к совести бесчестного лжеца, не к человечности бездушного бюрократа, не к разуму дурака — они должны адресоваться к чувству юмора умного, порядочного, сердечного человека. Пародийный образ руководителя народного театра из «Берегись автомобиля» (в исполнении Евстигнеева) не уничтожит свой жизненный прототип, но, надеюсь, поможет другим увидеть его таким, каков он на самом деле. Идейный спекулянт, которого играет в том же фильме Папанов, не разбудит совести у реальных торгашей, но наверняка углубит представление о них.

На недобрых людей не только важно указать пальцем, важно их и обезвредить, сделав смешными. И сатирический перст в этом случае довольно сильное оружие. Иными словами, комедия призвана вооружать хороших, умных людей против чванливых глупцов, самодовольных корыстолюбцев, спесивых бюрократов, малограмотных нуворишей. Но кроме едкой сатиры комедия может и должна подтрунивать над слабостями, недостатками, прегрешениями славных и добрых людей, посмеиваясь над ними без яда, без злости, но тоже достаточно определенно и хлестко.

И тут часто приходится слышать такие упреки: что же вы поставили умного человека в дурацкое положение и смеетесь над ним? Но ведь в дурацкое положение можно поставить именно умного человека. Дурак находится в нем всю жизнь.

ОТВРАТИТЕЛЬНЫЙ РЕЖИССЕРСКИЙ ХАРАКТЕР

Когда в 1955 году я появился на «Мосфильме», то и не подозревал, что у режиссера должен быть какой-то специфический, особенный характер. Лишь бы способностей хватало! Я тогда представлял собой довольно-таки мягкого, уступчивого, даже безвольного человека. Конечно, не в такой степени, чтобы считать меня полной «тряпкой», но от стального режиссерского идеала я находился за много верст и много лет.

Для меня подлинной школой режиссуры во всех ее компонентах, и в особенности в становлении характера, стала «Карнавальная ночь». Тут я впервые оказался один на один против комплекса, именуемого «постановка фильма».

Началось сразу же с кардинальных уступок. После окончания «Весенних голосов» меня приняли в штат «Мосфильма», и я намеревался ехать в свой первый в жизни отпуск. Как вдруг — срочный вызов к директору студии Ивану Александровичу Пырьеву.

Я вошел в кабинет Пырьева и увидел там двух сосредоточенных людей в серых костюмах. Одного из них я знал, это был обаятельный и веселый Борис Ласкин, написавший сценарий фильма-ревю «Весенние голоса». Вторым оказался известный писатель-юморист Владимир Поляков. Вроде бы ничто не предвещало той драмы, которая разыгралась здесь через несколько минут.

Иван Александрович начал задушевно и ласково:

— Вот, познакомься, это — замечательные, талантливые люди. У них есть замысел музыкальной комедии.

Соавторы согласно кивнули головами.

— Как ты относишься к тому, чтобы поставить музыкальную комедию? — спросил Пырьев невинным голосом и посмотрел на меня.

Я понял, к чему он гнет.

— С большим неодобрением, — бестактно ответил я.

Ласкин и Поляков были шокированы.

— Мне кажется, ты смог бы поставить комедию. И с музыкой ты умеешь работать.

— Не имею никакого желания ставить музыкальную комедию. И вообще, я еду в отпуск, отдыхать. Вот у меня путевка и железнодорожный билет, — я машинально полез в карман.

— Покажи, — вкрадчиво попросил Иван Александрович.

Я еще был очень наивен, плохо разбирался в Пырьеве и неосмотрительно вручил ему путевку и билет. Пырьев нажал на кнопку звонка, в кабинет влетел референт.

— Сдайте в кассу билет, путевку верните обратно, а деньги возвратите ему. — Пырьев показал на меня, референт кивнул головой и удалился. — А ты поедешь в Болшево, в наш Дом творчества. Будешь там отдыхать и помогать им писать сценарий.

Обыкновенные руководители не поступают так, как обошелся со мной глава студии. Тут, конечно, сказалось то, что Пырьев был не только должностным лицом, но и режиссером. Он остался им и на посту директора. Он шел к цели — в данном случае он хотел заставить меня принять свое предложение — не официальными, а чисто личными, я бы сказал — режиссерскими ходами. Этот поступок Ивана Александровича смахивал на самоуправство, а я, вместо того чтобы отстаивать свои жизненные намерения, спасовал, струсил. Откровенно признаюсь: я Пырьева очень боялся. О его неукротимости и ярости на студии гуляли легенды. Я испугался, что, если буду перечить, он меня запросто выставит со студии. В этом столкновении воля Пырьева победила довольно легко, я, в общем-то, не сопротивлялся.

Кинорежиссер Пырьев принял пост директора крупнейшей студии вовсе не из карьерных соображений — в этом он уже не нуждался. Иван Александрович был человеком незаурядным, ярким, самобытным и весь свой выдающийся организационный талант и нескончаемую энергию бросил на создание новой кинематографии. Именно при нем на студию пришли режиссеры, многие из которых украшали долгие годы наше киноискусство.

Каждого из приглашенных на «Мосфильм» Пырьев пытался заставить делать комедию. Пырьев сам поставил немало комедийных лент и очень любил веселый жанр. Но все шарахались от этого как от огня. Почему-то никто из молодых режиссеров не желал быть Гоголем, никого не прельщала слава Салтыкова-Щедрина.

Я тоже пытался увильнуть, и неоднократно. В период постановки «Карнавальной ночи» я отказывался четыре раза. Первый раз — когда еще писался сценарий. Второй — когда фильм запустили в производство и шел подготовительный период. После того как был снят первый материал, я отбрыкивался еще дважды. Но, видно, плохо отбрыкивался. Пырьев раскусил, что я человек слабохарактерный, и не уступал ни в какую. Мне ничего не оставалось, как покориться.

Иван Александрович, сознавая, что начинающему постановщику трудно охватить весь объем работы, вмешался в комплектование съемочной группы. Он хотел сплотить вокруг

меня зрелых, знающих кинематографистов, которые окажут творческую помощь, подопрут меня своим опытом. В коллективе действительно собрались очень умелые люди. Все они были профессионалами высокого класса.

Возглавлять же этих талантливых людей пришлось мне — молодому, никому не ведомому, неоперившемуся режиссеру. А в кино, как известно, свято место пусто не бывает. Увидев, что постановщик — зеленый новичок, ничего еще не смыслящий и ничего не создавший, некоторые из них сразу же принялись меня учить, как надо снимать музыкальную комедию.

Частенько точки зрения сотрудников не только отличались друг от друга, но и, главное, абсолютно расходились с моим мнением. Я сообразил, что если буду спорить с каждым, то, во-первых, наживу в группе врагов, а мне с этими людьми надо пыхтеть в одной упряжке целый год. Во-вторых, я посчитал, что, если стану по каждому поводу убеждать и вводить всех в свою веру, у меня просто не хватит ни сил, ни времени на съемку картины. И тогда я начал воспитывать в себе умение всех слушать, не возражать, даже согласно кивать головой, а делать по-своему.

Самым трудным был мой поединок с Пырьевым. Доверив мне картину в труднейшем жанре музыкальной комедии, Иван Александрович как бы поручился за меня перед Кинокомитетом — ведь он же управлял студией. Но в данном случае то, что он оставался режиссером, очень мешало. Ему-то это наверняка не мешало, но мне приходилось нелегко. Первая схватка, если так можно назвать битву с явно превосходящими силами противника, разыгралась вокруг исполнителя роли Огурцова. На эту роль я пробовал многих и наконец остановился на кандидатуре прекрасного и многогранного артиста Петра Александровича Константинова. Проба получилась убедительной. Правда, Огурцов Константинова не столько смешил, сколько страшил. На экране действовал очень взаправдашний, натуральный, зловещий чиновник. Фигура, созданная Петром Александровичем Константиновым, вызывала бы у зрителя глубокие и далеко не веселые аллюзии.

Но Пырьев, увидев пробу Константинова, забраковал ее категорически:

— Роль Огурцова должен играть Игорь Ильинский!

Дело заключалось не в том, что Константинов не понравился директору студии или Пырьев больше любил Ильинского. Нет, проблема упиралась в трактовку сценария, в будущую интонацию фильма. Я намеревался поставить реалистическую, не только смешную, но и ядовитую ленту, где социальные мотивы —

разоблачение Огурцова — играли бы доминирующую роль. То есть я стремился снять в первую очередь сатирическую комедию, зло высмеивающую дураков бюрократов, оказавшихся не на своем месте. «Будет замечательно, — думал я, — если картина станет вызывать не только смех, но и горечь».

Пырьев же направлял меня в сторону более условного кинозрелища, где красочность, музыкальность, карнавальность создавали бы жизнерадостное настроение, а Огурцов был бы лишь нелеп, смешон и никого не пугал. Сочная, комическая манера Ильинского, с точки зрения Пырьева, идеально подходила к такому толкованию. При этом Иван Александрович не отрицал сатирической направленности картины, он считал, что при гротесковом, буффонном решении сила сатиры увеличивается. Я же был уверен (и тогда и сейчас), что так называемая реалистическая сатира бьет более точно, более хлестко, более полновесно.

В этом сражении опять победил Пырьев. Я не смог настоять на своем и уступил в очередной раз. И рад, что уступил! Я счастлив, что снимал в главной роли Игоря Владимировича Ильинского. Мне кажется, он создал замечательный и типичный образ туполобого чиновника. А я познакомился и сдружился с крупнейшим актером нашей страны. Что же касается интерпретации фильма, я не берусь судить, кто из нас был тогда прав — Пырьев или я. Ведь существует только один вариант «Карнавальной ночи». А сравнивать осуществленную комедию с неосуществленным замыслом — невозможно.

Когда начались съемки, Пырьев еженедельно смотрел отснятый материал и тут же вызывал меня для очередной нахлобучки или разноса. Если же эпизод ему нравился, он не боялся похвалить и не считал это непедагогичным. Постепенно я стал применять и к Пырьеву свою излюбленную тактику. Когда он директивно советовал то, что мне приходилось не по нутру, я делал вид, что соглашаюсь. Возражать не решался — страшился Пырьева. Потом уходил в павильон или монтажную и делал по-своему. Но Иван Александрович был не из тех, кого можно обвести вокруг пальца. Он вскоре раскусил мои маневры и, обзывая меня «тихим упрямцем», продолжал упорствовать и добивался своего. Во время постановки «Карнавальной ночи» если кто и проявлял режиссерский характер, то в первую очередь директор студии, а уж потом режиссер-постановщик.

Члены съемочной группы тоже не оставляли меня своими советами. Съемки шли невероятно тяжело. Надо было заставить всех слушаться себя. А ведь меня окружали люди именитые, многие — старше и опытнее. Вспоминаю такой случай. В

павильоне оператор ставил свет, а я репетировал с артистами очередную сцену. Наконец все готово — можно снимать. И тут неожиданно меня вызвали к директору студии. Срочно. Это означало, что Пырьев только что ознакомился со свежей партией снятого материала и намерен высказать свое мнение. Я оставил съемку и помчался. На этот раз Иван Александрович одобрил мою работу, и, окрыленный, я возвращался в павильон. Я шел за декорацией, меня никто не видел. И вдруг я остановился как вкопанный. Я услышал команду оператора Аркадия Кальцатого: «Внимание! Мотор! Начали!» Помощник режиссера крикнул: «205-й кадр, дубль первый!» — и щелкнул хлопушкой. Актеры послушно сыграли сцену, которую я отрепетировал перед уходом. Оператор скомандовал: «Стоп!» Съемка проходила без меня! Это была неслыханная бестактность со стороны Аркадия Николаевича. Только бесцеремонное, пренебрежительное отношение к молодому постановщику могло толкнуть его на подобный поступок. Оператор не имел никакого права снимать в мое отсутствие. Лишь если бы, уходя, я сам попросил его об этом. Что мне было делать? На размышление оставалась какая-то доля секунды. Не драться же! Не орать! Это говорило бы исключительно о моей слабости. Решение пришло мгновенно. Я вышел из-за декорации и спокойно, но громко сказал помощнику режиссера:

— Этот дубль не печатать!

Это значило, что никто не увидит кадра № 205, дубль первый.

Таким образом я демонстративно перечеркнул операторскую самодеятельность, показав, что съемка начнется лишь сейчас, когда пришел постановщик. Одновременно я преподал урок и артистам: не слушаться никого, кроме меня! Как они сыграли сцену, когда я отсутствовал, в данном случае не имело значения. Я поступил так не из амбиции, просто вел борьбу за правильное, нормальное положение режиссера в съемочной группе.

Образовались сложности и другого рода. Молодому человеку труднее всего бывает получить именно первую постановку. Ведь тогда огромные средства, отпущенные на фильм, доверяются совершенно неизвестному субъекту. А если он бездарен, или слабоволен, или чересчур прислушивается к чужим мнениям, ведет себя как флюгер, картина непременно выйдет плохой, деньги будут выброшены зря и государство потерпит моральный и материальный убыток. Поэтому, когда работает дебютант, за его материалом идет усиленный контроль, и это разумно. Естественно, что и за мной следили со всех сторон настороженные глаза. А ситуация с картиной сложилась

тревожная. Много сцен приходилось переснимать, ведь постановка была для меня одновременно и школой. Возник перерасход сметы и отставание от сроков. Молодой режиссер явно не справлялся с работой. Мое положение покачнулось. Я, как говорится, зашатался. Это сразу же почуяли некоторые мои «друзья» из съемочной группы и понеслись жаловаться. А рассказать им было что. По неопытности и неумению я наделал немало ошибок. Тучи над моей головой темнели и опускались все ниже и ниже. Беспокойные слухи побудили художественный совет студии собраться для определения дальнейшей судьбы нашего фильма.

Я показал маститым мастерам отрывки из «Карнавальной ночи», составляющие примерно половину картины. Среди членов художественного совета, к сожалению, не обнаружилось никого, кто в своей жизни поставил хотя бы одну комедию. Надо отдать должное уважаемым режиссерам — они были единодушны в оценке: снятый и подмонтированный материал сочли серым, скучным и бездарным. В частности, Сергей Иосифович Юткевич печально констатировал, что положение с фильмом — безнадежное: ведь половина уже отснята, а оставшиеся деньги на исходе. Ему было ясно, что актеров менять поздно, а выгонять режиссера бессмысленно. Никто из уважающих себя художников не возьмется за доработку. Вывод художественного совета оказался таков: единственное, что остается, — закончить скорее съемки и забыть об этом фильме как о кошмарном сне.

«Благословив» меня таким образом, члены художественного совета разошлись с чувством исполненного долга. А я, убежденный высокими авторитетами в собственном ничтожестве, вернулся в павильон, чтобы продолжать съемки веселой картины. В этот момент я, пожалуй, впервые проявил подлинные черты режиссерского характера. Я не раскис, не сник, меня охватили злость, азарт, и я решил, что докажу этим...

Кстати, тот же С. И. Юткевич безудержно хвалил мой следующий фильм «Девушка без адреса», когда художественный совет принимал картину. «Девушка без адреса» была откровенно слабее «Карнавальной ночи», и я не понял такой необъективности С. И. Юткевича. Мне объяснили, что тогдашний его выпад по поводу «Карнавальной ночи» был направлен не столько против меня, сколько против Владимира Полякова, одного из соавторов сценария, который сочинил ехидную поэму, где высмеивал угоднический круговорот вокруг Ива Монтана, приезжавшего к нам в страну с гастролями в 1956 году. И Юткевич был одним из объектов издевки. Мне, молодому режиссеру, принимающему все за чистую монету, подобное не могло даже прийти в голову. Но

каждому из нас, как выяснилось, не чуждо ничто человеческое. Потом, все остальные годы, с Сергеем Иосифовичем у меня были ровные, доброжелательные отношения...

Конечно, если бы не поддержка Пырьева, меня убрали бы с постановки. Иван Александрович по-прежнему верил в меня, и лишь благодаря его защите я смог доковылять до конца. Пырьев ни разу не усомнился в том, что я выиграю битву. Кроме того, он сам ставил комедии и на собственной шкуре испытал, как это трудно, как редко приходит удача, как хрупок и беззащитен комедийный жанр, как надо бережно к нему относиться.

По сути дела, Пырьев стал моим третьим учителем, после Козинцева и Эйзенштейна. Несмотря на множество конфликтов, неизбежных между двумя упрямцами, я понимал, что Иван Александрович желает мне добра. И не только желает, но и делает его. И я платил ему самой искренней симпатией и нежностью, что не мешало нашим препирательствам. Кстати, весь материал, который я показывал художественному совету, целиком вошел в окончательный монтаж «Карнавальной ночи» и, как потом выяснилось, не был таким уж чудовищным.

Вскоре после заседания художественного совета в газете «Советская культура» появилась заметка одного из редакторов Кинокомитета, а именно К. К. Парамоновой. В частности, в статье сообщалось, что на «Мосфильме» по отвратительному сценарию молодой режиссер снимает очередную пошлую комедию. А ведь я в это время прилагал неимоверные усилия, чтобы создать легкую, веселую, жизнерадостную картину.

Но все эти неприятности, жалобы, статьи, выступления и сплетни послужили для меня как бы испытанием на прочность. Меня клеймили, а я понимал, что надо проявить необычайную твердость и не поддаться. На меня жаловались, а я стискивал зубы и продолжал работу, не тратя сил и энергии на жалобщиков. Картину заранее обрекали на неудачу, а я надувался, как бычок, и бормотал про себя: «Увидим!»

Для режиссера вообще очень важно найти баланс между собственными убеждениями и так называемым мнением со стороны. Говорят, со стороны виднее. Это и верно и неверно. Иногда посторонний взгляд бывает поверхностным и даже ошибочным. Но порой он подмечает очевидные недостатки, мимо которых ты, находясь внутри картины, проходишь. Режиссеры — люди, и им тоже свойственно ошибаться. Но точное ощущение интонации картины во всех ее компонентах несет в себе от начала до конца фильма только один человек — режиссер. Тот, кто судит, должен знать намерения и индивидуальность художника. У нас говорят, что полработы показывать нельзя. И это

правильно. Ведь для вынесения приговора, мнения, суждения по незавершенной работе непременно нужно обладать особой интуицией, талантом и тактом, а ими владеют редкие люди.

После окончания «Карнавальной ночи» меня часто спрашивали, чем я руководствовался во время съемок, что было для меня главным. Так вот, я не думал об успехе, о фестивалях и рецензиях, я мечтал лишь о том, чтобы меня не погнали с работы и дали когда-нибудь поставить еще одну картину.

Мне было не до честолюбия. Передо мной стояла только одна задача — выжить...

Препятствия, которые я преодолевал, ставя первую свою комедию, конечно, повлияли на перековку моего покладистого характера. Я еще не превратился в волка, но овечкой быть уже перестал. Профессия, где все время приходится брать ответственность на себя, где невозможно уклониться от решений той или иной проблемы, где надо уметь заставить людей выполнять то, что тебе нужно, не может не оставить следа. Но иногда встречаются ситуации, когда человеческое и профессиональное вступают между собою в конфликт...

После окончания следующей моей постановки — «Девушки без адреса» — Борис Ласкин и Владимир Поляков сочинили сюжет новой комедии и предложили его мне. Сюжет показался недурным. Подумалось, что по нему можно написать славный сценарий. И вот Ласкин, Поляков и я снова отправились в Болшевский Дом творчества. Я не являлся соавтором, но по мере сил старался помочь авторам режиссерским советом. Кое-что из моих предложений они принимали (сейчас уже не помню какие). Но что придумал точно я, это название — «Не имей сто рублей!». Работа шла ходко. У меня с авторами сложились замечательные отношения. Помимо личных симпатий нас объединял успех, связанный с прошлой работой.

И вот сценарий «Не имей сто рублей!» закончен и отпечатан на машинке. Мне и до этого были известны все его сюжетные перипетии, сцены, персонажи. Но наконец я смог прочитать сценарий от начала до конца своими глазами. После чтения в моей душе осталось какое-то легкое беспокойство, но я быстро отогнал его. Авторы сдали свое сочинение на студию, и через две недели на художественном совете должна была решаться его участь. Надо сказать, что сценарий, заинтересовавший конкретного режиссера, считается производственно перспективным, то есть реальным делом. Сценарий же без режиссера иногда принимается со скрипом. Может оказаться, что охотника на него так и не найдется и рукопись останется гнить в так называемом «сценарном портфеле» студии. А это

нерентабельно и не устраивает ни авторов, ни сценарный отдел.

Сценарий «Не имей сто рублей!» режиссера имел! Проходили дни, оставшиеся до худсовета. Редакторы и режиссеры читали сценарий, готовили свои выступления, и вроде бы все складывалось благожелательно. Но тут началось некое странное брожение в еще неведомых самому мне глубинах моей души. То легкое беспокойство, которое возникло при первом прочтении, не утихало, а, наоборот, разрасталось. Я перечитывал страницы, и моя неудовлетворенность произведением моих друзей увеличивалась. Но я боролся с этим чувством. Я говорил себе, что дотяну, дожму, доделаю. Однако тревога росла, и я вдруг понял, что не хочу ставить сценарий, что он мне не нравится, что я не смогу снять по нему хорошую картину. «Но отступать поздно, — твердил себе я. — Как я буду выглядеть перед Ласкиным и Поляковым? И потом, я же находился рядом с ними, когда писался сценарий. Если мне что-то не нравилось, надо было сказать об этом раньше. Ничего не поделаешь, картину придется снимать». Но червь сомнения постепенно превращался в огромного змея. Начались бессонные ночи, метания, терзания. Я не знал, как поступить. Отказаться от постановки значило разрушить отношения с двумя талантливыми комедийными писателями, подвести студию. Ведь запуск нашего фильма включен в план (студия имела план не только по выпуску фильмов, но и по запуску в производство) и, следовательно, коллектив «Мосфильма» может оказаться без премии. И, наконец, у меня не существовало резервного варианта — ни малейшего намека на какой-либо иной сценарий. Я останусь в «простое» и не буду получать никакой зарплаты. Мой «простой» продлится неизвестно сколько, может быть, целый год. (Так оно, кстати, и получилось!) «Но если я примусь за постановку, — внутренний голос не оставлял меня в покое, — я сделаю слабую, посредственную комедию. А ведь это не нужно никому — ни авторам, ни студии, ни мне».

Слабость моей позиции заключалась в одном: куда же ты, умник, раньше смотрел?

И тут крыть было нечем. Время, оставшееся до худсовета, превратилось для меня в пытку. Я менял решения по десять раз на день. Наконец наступила последняя ночь. Завтра в 11 часов утра художественный совет. Я не сомкнул глаз, но утром встал с твердым решением. В 9 часов утра я появился на квартире у Бориса Савельевича Ласкина и нанес ему удар — сообщил о своем отказе. Я испытывал при этом омерзительное, постыдное чувство. После этого в 10 часов утра я примчался в кабинет директора студии (это был уже не Пырьев) и сказал, что выхожу

из игры. Когда в 11 часов собрались члены художественного совета, им объявили, что заседания не будет. Последствия этого поступка я расхлебывал долго. На каждом совещании меня поносили за то, что я поставил в тяжелое положение студию. С авторами отношения, конечно, разладились. Они считали, что я обошелся с ними подло, предательски. И были недалеки от истины. В человеческом плане мое поведение не имело оправдания. Я понимал это и чувствовал себя скверно и неуютно. Мне не нравилось, что я совершил. Угрызения совести не оставляли меня. И тем не менее, несмотря на все это, я понимал, что действовал правильно. Я и в самом деле год не получал зарплату, долго искал тему для нового сценария, ходил по студии неприкаянным, но ни разу не пожалел о содеянном. Посредственная, серая, неинтересная картина принесла бы всем значительно больше вреда. В этой истории я вел себя некрасиво, но принципиально, как ни парадоксально это звучит. Кстати, сценарий не пропал, и на «Ленфильме» другой режиссер поставил по нему фильм...

Прошло девять лет после «Карнавальной ночи». За моими плечами было уже пять фильмов. Работа над ними постоянно шлифовала мой режиссерский характер.

Сейчас я попытаюсь рассказать о некоторых других гранях этого самого характера.

Когда в 1964 году журнал «Молодая гвардия» напечатал «Берегись автомобиля», у повести появилась хорошая пресса. И теперь можно было предложить студии не оригинальный сценарий, а экранизацию. Экранизацию, как известно, в кино всегда любили больше, потому что она уже апробирована издательством.

Таким образом, инсценировку повести «Берегись автомобиля» снова запустили в производство. Тут выяснилось, что Юрий Никулин и на этот раз не может сниматься, он опять уезжает за границу на длительные гастроли. Пришлось снова приниматься за поиски героя. Требовался артист, в которого зрители могли бы абсолютно уверовать как в реально существующего человека и одновременно удивиться его высокопрофессиональному лицедейству.

Об Иннокентии Смоктуновском зашла речь еще два года назад, когда картина начиналась в первый раз. Тогда мы говорили только в предположительном плане: хорошо бы было, если бы... Актер в тот момент начинал играть трагического Гамлета в фильме Козинцева, и на его участие в нашей картине в течение ближайшего будущего мы не могли рассчитывать. Но когда возобновилась работа, «Гамлет» уже совершал свой

триумфальный путь по экранам мира, и мы решили соблазнить Смоктуновского возможностью задуматься над иными вопросами, в ином ключе и в ином жанре. В группе все загорелись идеей, чтобы главную роль исполнил Смоктуновский.

Когда я дал Иннокентию Михайловичу прочитать повесть «Берегись автомобиля», предложив ему роль Деточкина, он сказал: «Это очень интересно, вы стучитесь в ту дверь. Но сейчас я не могу сниматься, я занят». И действительно, актер играл В. И. Ленина в фильмах «На одной планете» и «Первый посетитель». Эта работа, которой он отдавал много сил, занимала его целиком и нравственно и физически. На один только сложный пластический грим уходило около четырех часов. А потом еще восемь часов шла съемка. В общем, его трудовой день длился не менее пятнадцати часов. «К сожалению, я не могу приехать к вам на кинопробу, у меня нет свободных дней. А когда выпадает выходной, то я так устаю, что должен отдохнуть, иначе просто не буду в состоянии сниматься в будущую неделю», — жаловался Смоктуновский.

Положение становилось безвыходным. И я решил осуществить вариант, который обычно на студиях не практикуется. Я собрал небольшую съемочную группу, и мы выехали в Ленинград, чтобы снять кинопробы Смоктуновского там, поступив согласно поговорке — «если гора не идет к Магомету, то Магомет идет к горе». В Ленинграде несколько дней я репетировал с Иннокентием Михайловичем. И, хотя он казался замученным и утомленным, хотя мысли его были заняты другой ролью, я сразу убедился, что он создан для образа Деточкина: он странен и естественен в одно и то же время.

Наконец мы улучили момент и сняли кинопробу. Кинопроба получилась не очень хорошая. Сказалась усталость Смоктуновского и то, что вся его творческая энергия была сосредоточена на другом. И тем не менее удалось достичь главного: я безоговорочно верил его Деточкину!

Мы вернулись в Москву и занялись подбором актерского ансамбля. Но тут неожиданно из Ленинграда на нас свалилась телеграмма: «К сожалению, сниматься не могу, врачи настаивают длительном отдыхе. Пожалуйста, сохраните желание работать вместе другом фильме, будущем. Желаю успеха, уважением. Смоктуновский». В съемочной группе началась паника. Все единодушно хотели, чтобы роль Деточкина играл Смоктуновский. Но актер болен, а съемочный период нельзя ни сдвинуть, ни отложить. Что делать?

Возникла благородная мысль: раз Смоктуновский не может участвовать в фильме, отказаться от картины, не снимать. Я

помню, как в одной из комнат собрались операторы-постановщики Нахабцев и Мукасей, художник Немечек, второй режиссер Коренев, художник по костюмам Быховская, чтобы всем вместе решить эту дилемму. Снимать или не снимать? Быть или не быть? Я предложил проголосовать. Видно, всем было настолько жалко расставаться со сценарием, что все члены съемочной группы подняли руки за то, чтобы снимать.

И мы принялись искать другого исполнителя.

Мы пробовали Леонида Куравлева — тогда еще молодого артиста. Он оказался достоверен, правдив, симпатичен, но в нем все же не хватало странности, не было эдакого легкого сдвига. С Куравлевым получилась бы картина о «мстителе с Красной Пресни».

Пробовали мы и Олега Ефремова. Он прекрасно сыграл сцену, но, увидев его в роли Деточкина на экране, наш художник Борис Немечек сказал: «Товарищи, это же волк в овечьей шкуре!» И действительно, Олег Николаевич мастерски изображал этот персонаж, но не был им. Сквозь мягкость, добросердечие и наивность проглядывал волевой, железный человек, художественный руководитель «Современника», будущий главный режиссер МХАТа и секретарь Союза театральных деятелей СССР. И тогда мы приехали в театр «Современник» и предложили ему без всякой кинопробы роль Максима Подберезовикова, следователя, антагониста Деточкина. Я до сих пор вспоминаю об этом разговоре с чувством огромной симпатии и уважения к Ефремову. Без малейшей амбиции и обиды согласился он играть Подберезовикова, хотя ему очень хотелось сыграть именно Деточкина.

Итак, мы нашли следователя, но героя у нас по-прежнему не было. Мы пробовали еще нескольких артистов, но все они по тем или иным причинам не подходили. И тут, отчаявшись, я поступил совершенно неожиданно...

...Когда я вышел из «Красной стрелы» на площадь перед Московским вокзалом в Ленинграде, лил проливной дождь. Я позвонил Смоктуновскому домой, но телефон молчал. На «Ленфильме», в группе «На одной планете», мне сказали, что Иннокентий Михайлович болен и живет на даче, в ста километрах от города.

На всякий случай еще в Москве я запасся рисуночком, как проехать к нему на дачу. Меня им снабдил Георгий Жженов, который дружил со Смоктуновским еще со времен их совместной ссылки. И вот, взяв такси, я отправился в сторону Финляндии. После долгих блужданий по проселочным дорогам, где машина увязала в грязи, я подъехал к дачному поселку, и какой-то

парнишка указал на дом Смоктуновского.

Когда я вошел, Иннокентий Михайлович спал. Шум разбудил его. Он проснулся — в проеме дверей стоял толстый человек в плаще, с которого стекала вода. Меньше всего он ожидал увидеть в этот момент у себя в доме именно меня. Он не поверил своим глазам, но это не было кошмарным сном, а, как он потом сам говорил, оказалось кошмарной действительностью.

На Смоктуновского произвело лестное впечатление, что режиссер приехал так далеко, в скверную погоду и нашел его в этом заброшенном поселке. Но главное — ему нравилась роль Деточкина, ему действительно хотелось ее сыграть. Однако чувствовал он себя больным и снова долго отказывался. Я уговаривал как мог. Я уверял, что в случае необходимости мы перенесем действие фильма из Москвы в Ленинград. Мы создадим ему царские условия для работы. Я не скупился на посулы и обещания. Я не врал. Я и впрямь собирался облегчить ему жизнь. Я видел, что Иннокентий Михайлович нездоров и очень переутомлен.

Вернулась из магазина его жена и, увидев меня, сразу поняла, зачем я пожаловал. Она не сказала ни одного приветливого слова. Она молча жарила яичницу — нужно было накормить непрошеного гостя, — но всем своим видом выказывала явно неодобрительное ко мне отношение. Хозяйка не вмешивалась в наш разговор. Она лишь изредка бросала на мужа презрительные взгляды — они были достаточно красноречивы.

То, что меня накормили яичницей, оказалось, конечно, ошибкой со стороны хозяйки дома. Я подкрепился и решил про себя, что не уйду, пока не вырву согласия. Отступать мне было некуда. Наконец под моим напором Смоктуновский сдался и, тяжело вздохнув, проговорил:

— Ну, ладно, хорошо, вот где-то в конце августа я кончу эту картину. Мне нужно несколько дней, чтобы прийти в себя, и я приеду.

Я сказал:

— Спасибо! Я очень рад. Но после твоей телеграммы с отказом мне никто не поверит, что ты согласен. Телеграмма — это документ, и я должен противопоставить ей другой документ. Я должен показать дирекции студии бумагу. Поэтому пиши расписку с обещанием, что сыграешь Деточкина.

Это был беспрецедентный случай — режиссер взял с актера расписку, что он будет сниматься! До сих пор в архиве в папке фильма «Берегись автомобиля» вместе с приказами, сметами и календарными планами лежит расписка, в которой сказано: «Я, Иннокентий Смоктуновский, обязуюсь не позже 20 августа

приехать в Москву и приступить к съемкам в роли Деточкина в фильме „Берегись автомобиля“.» Так я нашел героя своей будущей картины.

Здесь тоже можно поразмышлять на морально-этическую тему: имел ли я право оказывать такое давление на нездорового человека. Может, стоило пожалеть Смоктуновского и отступиться. А вместо него сыграл бы кто-нибудь другой, похуже. Где тут правда, не знаю, но вести себя иначе я уже не мог...

А в 1973 году я снимал трюковую комедию «Невероятные приключения итальянцев в России», совместное детище «Мосфильма» и итальянской фирмы «Дино Де Лаурентис». Работа с иностранцами неимоверно тяжела. Кроме всех тех проблем, которых хватает по горло в отечественном кинопроизводстве, здесь добавляется уйма новых. Необходимо найти с партнерами общий язык по огромному количеству вопросов. Баталии начались со сценария. При наличии очень разных идеологий, менталитетов, присущих итальянцам и русским, а также несхожих эстетических вкусов работа над литературной основой картины напоминала известную басню Крылова о лебеде, раке и щуке...

Вскоре после войны на наших экранах появились очаровательные итальянские персонажи: трогательные аферисты, наивные полицейские, плутоватые адвокаты, крикливые жены, пронырливые дети, симпатичные вагоновожатые, отчаявшиеся похитители велосипедов, озорные бедняки, тугодумные крестьяне, ловкие браконьеры и бескорыстные учителя. Шумные, бранчливые, экспансивные, многословные итальянки и итальянцы боролись за кусок хлеба, за место под солнцем, за любовь. Они шли по дорогам надежды, привлекая к себе сердца зрителей. Для меня неореализм стал откровением, открытием нового содержания в искусстве. Мне бесконечно нравились фильмы итальянских мастеров — они светились любовью к людям.

Не скрою, мне и Эмилю Брагинскому хотелось поработать с итальянцами, кое-чему поучиться, набраться кое-какого опыта. И хотя нас никто об этом не просил, мы в семидесятом году сочинили заявку на сценарий комедийного фильма для совместной советско-итальянской постановки. Заявка называлась «Спагетти по-русски».

На киностудии сюжет понравился, и его направили в Кинокомитет для рассмотрения. Но в Кинокомитете нам сказали, что итальянцы показаны нехорошо, в их характерах много отрицательных черт. Необходимо переписать заявку так, чтобы итальянцы стали положительными.

И тут мы, признаюсь, дрогнули. Мы всю жизнь выслушивали

перестраховочные замечания редакторов, что нужно советских героев делать более образцовыми. Но лакировать итальянцев? Это переполнило чаши нашего терпения. Тем паче мы вовсе не считали, что герои «Спагетти по-русски» — мерзавцы. Наоборот, это были очень симпатичные, обаятельные и бедные мошенники.

Но ничего не поделаешь, заявка не понравилась. Затея была похоронена, и мы о ней забыли.

Надо сказать еще об одном обстоятельстве, предшествовавшем будущему фильму. После постановки Сергеем Бондарчуком «Ватерлоо» фирма «Дино Де Лаурентис» осталась должна «Мосфильму» кругленькую сумму с большим количеством нулей. Поскольку хозяева фирмы родились в Неаполе, они не торопились отдавать эти деньги. «Дело в том, — говорили наши партнеры-неаполитанцы, — что банк уже закрыл счет фильма „Ватерлоо“. Для того чтобы вернуть долг, нам нужно затеять новую совместную постановку с „Мосфильмом“.» И фирма предложила сделать комедию, несложную в постановочном смысле. «Мосфильм» был полон желания сотрудничества (да и деньги надо «выручать»), поэтому предложение фирмы приняли.

Заявку «Спагетти по-русски» извлекли на свет божий. За это время в Комитете сменилось руководство (вместо А. В. Романова пришел Ф. Т. Ермаш, как и все министры кино, — из ЦК КПСС), и к нашему замыслу отнеслись благожелательно. Нам предложили приступить к созданию комедии совместно с фирмой «Дино Де Лаурентис».

Из Италии приехали два автора — Франко Кастеллано и Джузеппе Пиполо. Это были два красавца баскетбольного, двухметрового роста, похожие скорее на киногероев, чем на сценаристов. Симпатичные, приветливые, обаятельные. С советской стороны над сценарием работали маленький Эмиль Брагинский и толстяк Эльдар Рязанов. Внешние данные были явно в пользу итальянцев. Перед нами встала задача компенсировать это неравенство.

Итальянские коллеги еще в Риме прочитали либретто и, как творческие личности, конечно, с ним не согласились. Вернее, они приняли наш сюжет за основу, но перелопатили его так, что родная мама, то есть мы, его не узнала. Соавторы привезли из Рима в Москву свой вариант.

И вот, имея перед собой две разные заявки, две пары сценаристов, которые никогда не были знакомы друг с другом ни лично, ни по фильмам, взялись за дело.

Нам — Брагинскому и мне — хотелось сочинить такой сценарий, который продолжал бы традицию фильмов «Полицейские и воры» или «Берегись автомобиля». Мы мечтали,

чтобы роль Джузеппе, многодетного плута, исполнил Альберто Сорди, а роль милиционера Васильева — Иннокентий Смоктуновский. Мы намеревались рассказать о двух героях, которые находятся на противоположных сторонах жизни: один — авантюрист, другой — страж закона, один — итальянец, другой — русский, рассказать, как после целого ряда приключений они постепенно становятся друзьями.

Однако нашим соавторам такая установка казалась устаревшей и сентиментальной. Им виделась история более жесткая и, в общем-то, лишенная какой бы то ни было социальной основы. Они хотели создать веселую коммерческую ленту, наполненную аттракционами и трюками. Кроме этого главного разногласия выявилось и бесчисленное множество других.

За неделю пребывания Франко и Джузеппе в Москве нам удалось совместными усилиями разрушить как нашу, так и их заявку. Когда наступило время расставания, мы с Брагинским обещали, что напишем новую версию сюжета и через месяц привезем ее в Рим.

Итак, итальянцы уехали, а мы принялись на руинах сочинять очередной вариант либретто...

Через два месяца прибыли мы в Рим. На следующий же день предстояла встреча с главой фирмы Дино Де Лаурентисом. Его фирма являлась тогда в Италии одним из известных кинематографических предприятий. Здесь Федерико Феллини поставил «Ночи Кабирии» и «Дорогу». В фирме Дино Де Лаурентиса создавали фильмы почти все знаменитые итальянские режиссеры. Нам было интересно познакомиться с Де Лаурентисом. Я лично никогда не имел дел с настоящим, живым капиталистом.

Мы входим в роскошный особняк, шествуем мимо швейцара и упираемся в витрину, уставленную всевозможными кинематографическими призами, завоеванными фирмой. Здесь и «Оскары», и «Премии Донателло», золотые и серебряные «львы Святого Марка».

Пройдя таким образом соответствующую психологическую подготовку, мы — Эмиль Брагинский, директор картины Карлен Агаджанов, переводчик Валерий Сировский и я — попадаем в кабинет Дино Де Лаурентиса.

Хозяин сидел, положив ноги на стол. На подошве одного из ботинок было выбито медными цифрами «42» — размер его обуви. Кабинет роскошный, огромный. Под ногами — шкура белого медведя, на стенах — абстрактная живопись и фотографии членов семьи патрона. При нашем появлении глава фирмы не

поздоровался, не пожал нам руки. Он сказал только:

— Ну, в чем дело? Зачем вы сюда приехали? Что вам здесь надо? Кто вас звал?

С этой «ласковой» встречи, можно сказать, и началась наша работа над совместной постановкой.

— Я не допущу, — сказал я, обозленный хамским приемом, — чтобы с нами разговаривали подобным образом. Я требую немедленно сменить тон, иначе мы встанем и уйдем. Мы приехали работать над картиной по приглашению вашего брата и заместителя Луиджи Де Лаурентиса. И наверняка не без вашего ведома. Если этот фильм вас не интересует, мы завтра же улетим обратно.

Тут Дино переключил свою злость с нас на брата. И в течение двадцати минут между родственниками шла перебранка. Чувствовалось, что в выражениях не стеснялся ни тот, ни другой.

Наконец шум начал стихать, и Дино заявил:

— Оставьте мне то, что вы написали, я прочту, и завтра мы поговорим.

Мы оставили нашу заявку и ушли.

На следующий день нас снова пригласили к Де Лаурентису, и босс сообщил нам:

— Прочел я. Все, что вы сочинили, — мура! Итальянский зритель на вашу галиматью не пойдет. Меня это совершенно не интересует. Мне нужен фильм-погоня, состоящий из трюков. Вроде «Безумного, безумного мира». Если вы это сделаете, мы с вами сработаемся. Единственное, что мне нравится в либретто, — история с живым львом. Только это я бы на вашем месте и сохранил.

Когда мы вернулись в гостиницу, я находился в состоянии, близком к истерике. Я заявил друзьям, что работать над этой ерундой не стану. Трюковый фильм-погоня меня не интересует. Меня привлекают произведения, в которых есть человеческие характеры и социальные проблемы! Мне плевать на коммерческое, развлекательное кино! Я хочу обратно в Москву.

Но это были все эмоции. Во-первых, подписано государственное соглашение о сотрудничестве, а в нем, естественно, не указали такого нюанса, в каком жанре должна сниматься будущая лента. Во-вторых, своим отъездом мы сорвали бы трудные и долгие предварительные переговоры и отбросили бы все на исходные позиции. Да и о деньгах, которые итальянцы должны «Мосфильму», тоже приходилось помнить. Это была как раз та ситуация, когда требовалось наступить себе на горло!

Наступать себе на горло трудно и неприятно. Но мы с Брагинским нашли выход. Я с удовольствием наступил на его

горло, а он с не меньшим удовольствием — на мое. Кроме того, не скрою, нас охватили злость и спортивный азарт. Мы решили доказать, что можем сочинять в жанре «комической», и попробовали влезть в «департамент» Гайдая. Мы не выходили из гостиницы несколько дней, пока не выдумали целую серию аттракционов.

Сам сюжет не подвергся принципиальным изменениям, но понемногу из него выхолащивались социальные и человеческие нюансы. Каждый последующий вариант становился более трюковым, более механистичным, постепенно характеры вытеснялись масками. То, чем нам пришлось заниматься, не свойственно нашей манере. Но чего не сделаешь, чтобы спасти Родине кругленькую сумму в конвертируемой валюте!

Понимая, что нужно привлечь партнеров масштабными трюками, которые им до сих пор и не снились, мы придумали ситуацию с посадкой самолета на шоссе, эпизод с разведенным мостом, разработали в деталях всю историю со львом.

Наши итальянские соавторы прочитали новое либретто и одобрили его. И вот мы все вместе снова отправились к представителю крупного капитала.

Тот тоже похвалил наши выдумки, заявив, что мы стоим на верном пути. Но для того чтобы сюжет стал еще лучше, нужно обязательно добавить сцену, где герои кидают торты в лица друг другу. Оказывается, в какой-то американской картине подобная сцена очень рассмешила зрителей. Потом он приказал — я не оговорился, именно приказал — вставить в сценарий эпизод в ГУМе. ГУМ — огромнейший магазин, какого нет в Европе, и это произведет на итальянского зрителя должное впечатление.

Желая поскорее отвязаться от энергичного бизнесмена, мы согласились: ладно, подумаем про ГУМ и торты. Было постановлено, что мы расстаемся. Франко и Джузеппе по нашему либретто пишут свой сценарий, а мы — свой. Затем снова встречаемся в Москве и делаем сводный вариант.

Практически конфликт с Дино Де Лаурентисом заключался не в идеологической трактовке произведения, а в жанровой. Продюсеру казалось, что трюковая лента соберет больше денег и принесет больше прибыли, нежели психологическая комедия, которая нам с Брагинским была значительно ближе.

Промучившись над первой версией сценария, мы отдали ее для перевода на итальянский язык и посылки в Рим. Сценарий уже утратил свое первоначальное название, «Спагетти по-русски», и стал именоваться «Итальянцы в России».

Через несколько месяцев Кастеллано и Пиполо прилетели в Москву со своей версией будущего фильма. Две недели

ежедневной насыщенной четырехголовой и двуязыковой работы — и сводный вариант сценария готов! На студии одобрили нашего совместного «ребенка». К всеобщему удивлению, он произвел неплохое впечатление и на братьев Де Лаурентис. Наконец стало ясно, что комедии «Итальянцы в России» не избежать. Мне — во всяком случае.

«Переквалифицировавшись» из драматурга в режиссера, я прочел сценарий свежими, иными глазами, ужаснулся и горько пошутил: «Очень мне жаль режиссера, который будет снимать это кино!»

Сценарий состоял практически из одних аттракционов. Трюк сидел на трюке и трюком погонял. Известно, что трюк на экране длится две-три секунды, а готовить его надо два-три месяца. А у нас весь подготовительный период продолжался всего 31 день!

Одновременно с сочинением сценария искали и артистов. Поскольку Де Лаурентисы с самого начала не очень-то верили в нашу картину, в меня как постановщика, то главный принцип подбора исполнителей у фирмы заключался в одном: взять подешевле. Когда я называл имена крупных комедийных актеров, мне отвечали: «Ну что вы, Альберто Сорди занят на три года вперед. И Уго Тоньяцци тоже, и Нино Манфреди, и Витторио Гассман». Это была просто-напросто отговорка. Кстати, в Италии не говорят: крупный актер, хороший актер; там это звучит иначе — дорогой актер и дешевый актер. Так вот, я, оказывается, называл фамилии очень дорогих актеров, а фирма решила их не беспокоить.

Подбор актеров осуществлялся так: я готовился к съемкам в Москве, а Де Лаурентис искал артистов в Риме. Теперь, по прошествии времени, уже можно признаться, что я украл у фирмы большой альбом с фотографиями всех итальянских актеров. И когда Де Лаурентис называл по телеграфу или телефону кандидатов, я раскрывал альбом и видел их лица, хотя бы на фотографиях.

Однажды из Рима приходит телеграмма: «Предлагаем на роль доктора актера такого-то». Я листаю альбом с фотографиями, отвечаю: «Внешне актер годится». Через несколько дней получаю ответ: «Этот актер сниматься не может. Его посадили в тюрьму за неуплату налогов и сокрытие своих доходов». А артиста украшало такое благородное, честное, выразительное лицо!..

В советском кинематографе актера выбирает режиссер. В западном кино, к сожалению, эту функцию выполняет продюсер. Если у продюсера есть вкус, такт, художественное мышление, он может собрать актерскую труппу более или менее неплохую. Если же продюсер не обладает этими качествами, он наймет

исполнителей, которые не соответствуют выписанным в сценарии образам, лишь бы у них были модные, приносящие прибыль имена. И режиссер не имеет права возразить, то есть возразить-то он имеет право, но на этом все и кончится! Ему придется снимать именно тех актеров, которых навяжет продюсер. А если постановщик взбунтуется, то его попросту сменят. Во время работы над «Чонкиным» я удостоверился в справедливости этого утверждения. Когда я уперся по поводу главного исполнителя, картину о Чонкине попросту закрыли...

Время шло. Приближалось 3 мая 1973 года — срок начала съемок, — а актеров так и не нашли. То есть русские актеры уже были выбраны. Андрею Миронову предстояло играть благородного сыщика Андрея Васильева. Воспользовавшись тем, что в Риме не могут подобрать кандидатуру на роль Хромого, я предложил замечательного советского артиста Евгения Евстигнеева. Актер поразительного нутра, феноменальной интуиции, он мог играть в любом жанре — в драме, комедии, фарсе, буффонаде — и всюду был правдив, всюду убедителен. Его актерской индивидуальности подвластны любые персонажи, от мыслителей и ученых до идиотов и дураков. Роль Хромого — небольшая, но он с удовольствием согласился на нее. Приняла мое приглашение сыграть крохотную роль матери героя и Ольга Аросева.

Стоял уже конец апреля, а итальянскими исполнителями так и не пахло. А в это время в Москве подготовительные работы велись вовсю! Царь зверей Кинг ехал в специальном автобусе из Баку в Ленинград. На пароходе, которому придется проходить под разведенным мостом, уже достраивалась капитанская рубка. Были куплены шесть новеньких автомобилей, для того чтобы расколошматить их во время трюковых съемок. Строилась бутафорская бензоколонка специально для того, чтобы ее взорвать. Велись декорационные и организационные работы в Ленинграде, где предстояло разрушить каменных львов, копать ямы и вообще устраивать всевозможные кинобезобразия...

Наконец 13 мая, в воскресенье, прилетели исполнители. Ни одного из них я не видел никогда.

Назавтра, 14 мая, уже были назначены две смены — 16 часов работы! И так каждый день! Времени, чтобы познакомиться с актерами, порепетировать, поискать грим, повозиться с костюмами, практически не оставалось.

У нас в период подготовки режиссер снимает кинопробы, ищет нужную интонацию, находит личный контакт с актером, вместе с художниками создает внешний облик персонажа. К моменту начала съемок, как правило, режиссер и актер —

единомышленники. Здесь было иначе. Практически предстояло начинать сразу со всего одновременно: снимать, ежедневно и помногу; вводить актеров в их образы, характеры; знакомиться с итальянской съемочной группой; готовить следующие объекты; учить язык и еще многое, многое...

Вечером же 13 мая, в день прилета итальянцев, мы просто примерили на актеров костюмы, приблизительно набросали грим. А уже на следующий день актеры вошли в павильон — и покатилось!..

Я не знаю в истории нашего кино ни одного случая, чтобы режиссер оказался в таком положении: актеры неизвестные, иностранные, времени нет, трюки сложнейшие, на весь съемочный период дано два месяца. Группа двуязычная, не сработавшаяся. А снимать надо так, чтобы каждый эпизод шел в картину, потому что возможностей для пересъемки не будет.

Вместе с актерами прибыло несколько ящиков костюмов. Согласно договору, одежду для основных персонажей поставляла итальянская сторона. Кроме того, они должны были сшить нам около ста нарядов для массовки, изображающей иностранцев, которые летят в нашу страну.

Когда я увидел эти туалеты, мне стало нехорошо. На вешалках висели отрепья, бывшие в употреблении много раз. Некоторые одеяния изготовлялись явно в начале века. Поношенные туфли, рваные и грязные платья. Меня охватило негодование, и я тут же дал телеграмму Лаурентисам, что «Мосфильм» — не лавка старьевщика. Потом я узнал: ее не послали, чтобы не осложнять отношений с партнером.

Лаурентисы экономили на всем, на чем преступно экономить. Я уже не говорю, что облачения, сшитые для персонажей, приходили в негодность в первый же съемочный день. Если зритель помнит, во время потасовки в Казанском соборе у Мафиозо драные брюки. Его штаны разорвались при первом же движении. Нужно было приложить много усилий, чтобы найти в Италии такое гнилье!

У нас в съемочном периоде бывают дни подготовки, смены, освоения декорации, когда режиссер может задуматься, перестроиться, наметить пути исправления ошибок, то есть существуют какие-то резервы времени. Здесь резервов не существовало никаких. Мы работали ежедневно по две смены, включая субботу.

Я на себе испытал, что означают слова «потогонная система». Меня не покидало ощущение, что вся эта затея — авантюра. Никогда в жизни я не имел таких коротких сроков и уймы дополнительных сложностей. Я чувствовал, что дело кончится

катастрофой.

Фильм обязан был нестись в стремительном темпе. Ведь снимался фильм-погоня, с динамичным, напряженным развитием действия. И в монтаж должно было войти очень много коротких кадров. Сначала их предстояло выдумать, потом нарисовать и наконец снять. Это первая моя картина, которую я зарисовал от первого до последнего кадра. За два месяца мы сняли больше 1500 кадров, а в готовый фильм включили 975. Это примерно в два с половиной — три раза больше, чем входит в обычный игровой фильм...

Говоря о жанровой разновидности комедии, я для себя ее определил не совсем научным термином — «реалистический идиотизм». При полной правде внешних обстоятельств, мест действия, костюмов происходящие в картине события невероятны, экстраординарны, эксцентричны. Если подойти к фильму с бытовой меркой, он не выдержит критики.

Я придавал огромное значение ритму и темпу фильма. Действие должно было ошеломлять зрителя наворотом трюков, впечатлений, мгновенной сменой ситуаций, стремительностью диалога.

Не могу не вспомнить одного любопытного момента. В самые первые съемочные дни, когда шла взаимная «притирка», я все время подгонял итальянских артистов: «Быстрее, проворнее! Почему так медленно говорите? Почему такой тягучий диалог?»

Актеры сначала добросовестно старались выполнять мои требования, но потом взмолились: «Мы не сможем быстрее!» Я говорю: «А почему Миронов может?» Действительно, Андрей Миронов владел речью в совершенстве. Он был способен играть в самом огневом темпе, какой только ему задаст режиссер.

Дело кончилось конфликтом. Актеры пожаловались Луиджи Де Лаурентису. Тот приехал на съемку, отозвал меня в сторону и сказал:

— Я тебя прошу, не загоняй им темп. Они не могут так быстро играть.

Не скрою, мне было приятно. На Западе о нашем кино бытует мнение, что русские медлительны, мол, их фильмы тягомотны, а лихой ритм им не под силу. И когда итальянские артисты жаловались на русского режиссера, что он «загоняет им темп», я был весьма удовлетворен!

Съемки в Советском Союзе были проведены дружно, на одном дыхании. Девять десятых фильма — все, что происходит в нашей стране, — было снято за два месяца. Для сложной постановочной картины, изобилующей огромным количеством труднейших трюков, это своеобразный рекорд. Итальянцы, с которыми мне

довелось сотрудничать, как правило, профессионалы высокой марки. Но и мы, работая с ними, как мне кажется, сдали «экзамен на профессионализм». Мы снимали по жесткому регламенту и уложились в сжатые сроки.

Постоянная дипломатия, подчеркнутая вежливость, я бы даже сказал — политес должны были сопровождать эту нашу нервную, напряженную, стремительную работу. Каждый этап производства фильма осложнялся тем, что у итальянского продюсера была иная точка зрения, нежели у меня. И на достижение согласия уходило много душевных сил.

Нам предстоял последний съемочный рывок в Италии. В Риме нужно было снять все начальные сцены фильма. С хорошим настроением съемочная группа отправилась в столицу Италии. И тут случилось неожиданное. На аэродроме Фьюмичино в Риме администрация фирмы нас встретила неприветливо, хмуро и недружелюбно.

Группу привезли в третьеразрядную гостиницу, расположенную километрах в двадцати от центра, на окраине, что-то вроде римского Медведкова, и разместили в крохотных конурах без элементарных удобств. Нашими партнерами был нарушен Закон ответного гостеприимства — ведь итальянские коллеги жили в Москве и Ленинграде в прекрасных гостиницах, в хороших номерах. И это естественно. После трудного, напряженного дня человек должен иметь возможность отдохнуть.

Следующий удар нам нанесли в помещении фирмы, куда мы отправились, бросив вещи в отеле. Нам недвусмысленно заявили, что в Риме работа пойдет иначе, чем в России. Здесь другая страна и другие условия. То, что можно было снимать у вас, говорили нам, здесь снимать нельзя. В Италии все стоит больших денег. (Как будто у нас все бесплатно!) Например, вы даже не будете иметь возможности в городе поставить камеру на асфальт — все съемки придется вести с операторской машины.

— Почему? — удивились мы.

— Потому, что иначе нужно заплатить крупные деньги муниципалитету.

Потом мы выяснили — это стоило копейки. Но фирма, видно, решила больше на картину денег не тратить. С самого начала нас стали держать в ежовых экономических рукавицах.

Ничего не подозревая, мы были открыты для честного сотрудничества. Мы выполнили все договорные обязательства и хотели одного — хорошо завершить фильм. Но в Риме ощущение, что мы приехали к друзьям и единомышленникам, быстро пропало.

Вечером в день прилета, подавленный, возмущенный,

обиженный, я вернулся в гостиницу, увидел свою камеру-одиночку, в которой я с трудом мог повернуться, перебрал в памяти оскорбительный разговор и решил, что необходимо протестовать.

Но как? У меня не было никаких прав, я находился в чужой стране. Жаловаться на то, что нас плохо встретили и не дают снимать, казалось унизительным. И кому жаловаться? Найти бы какой-то более эффективный и действенный способ! И во мне внезапно, интуитивно, что ли, взыграли классовые инстинкты, я вспомнил борьбу русского рабочего класса за свои права и понял: надо объявить забастовку!

Сейчас забастовкой никого не удивишь. Они стали, если можно так выразиться, нормой нашей жизни. Но тогда! Это был диковинный, небывалый поступок, совершенно не свойственный советскому человеку.

На следующее утро, когда в отель прибыли итальянские директор картины, художник, оператор, чтобы ехать на осмотр натуры, я объявил, что на работу не выхожу. Я бастую! Не распаковывал чемодан, не брился. Лежал на кровати, несчастный, но непреклонный. Рядом на столике валялся тюбик с валидолом.

Вызвали Де Лаурентиса. В моей клетушке собралось около десяти человек. Сесть некуда, все стоят, как в метро в час пик. А я лежу и заявляю:

— Во-первых, я не буду работать до тех пор, пока всей съемочной группе не переменят гостиницу. Вы жили у нас в прекрасных условиях. И я считаю, что мы должны жить у вас в нормальной обстановке. Я требую также, чтобы вы предоставили нам возможность снять все сценарные кадры, утвержденные обеими сторонами. Иначе я на работу не выйду. Далее. Вы вычеркнули из списка нашей съемочной группы художника по костюмам и ассистента режиссера. А по нашей прежней договоренности они должны прилететь на съемки в Италию. Я настаиваю на их вызове.

Луиджи Де Лаурентис, брат и заместитель хозяина, глядя на мое небритое, озлобленное, решительное лицо, понял, что на этот раз лучше уступить. Требования бастующих, как пишут обычно в газетах, были удовлетворены полностью.

Когда по возвращении я рассказывал дома о своей стачке, дочь, посмотрев на мою полновесную фигуру, сказала:

— Лучше бы ты объявил голодовку!..

Чужая страна, недостаточное владение языком, незнание законов и обычаев — все это, конечно, сковывало. Но главные трудности заключались в другом.

Например, мы действительно ни разу не поставили камеру на

асфальт. Все снималось с операторской машины. Если появлялся полицейский, то мы, как контрабандисты, скрывались в потоке транспорта, чтобы фирму не оштрафовали. Мы не привыкли так работать. Когда мы снимали у себя дома, милиция помогала организовывать пешеходов, автомобили, регулировать потоки движения. В Италии натуру мы снимали документально, методом скрытой камеры — скрытой не столько от пешеходов, сколько от полиции.

Съемкам в больнице предшествовала яростная торговля из-за количества массовки. Мы просили 200 человек, нам давали 50. Одесский и неаполитанские базары с их нравами меркнут перед тем, как мы «рядились» с фирмой. Все-таки выцыганили 120 человек массовки, но зато обещали снять все общие планы за один день.

Пришлось начать с актерских игровых сцен, так как Евгению Евстигнееву, исполняющему роль Хромого, нужно срочно вылетать в Москву — во МХАТе открывался сезон «Сталеварами», где у него не было замены.

Проходы санитаров по больнице, и в том числе общие планы самого госпиталя, снимались в здании бывшей лечебницы. Правда, тогда помещение пустовало — хозяину оказалось невыгодным содержание больницы, и он ее просто-напросто закрыл. Выгнал персонал, и дом стоял осиротевшим. Нам это казалось диким: прекрасное четырехэтажное здание, специально выстроенное и оборудованное под больницу, не действовало, хотя больниц не хватало.

Для общего натурного плана клиники я попросил установить на фасаде вывеску: «Больница» — по-итальянски «Ospedale». Надо было написать или приклеить восемь крупных букв — работы художнику на 15 минут. Однако, когда пришло время снимать этот кадр, где заняты все 120 человек массовки, я увидел — надпись не сделана. Я спросил: почему? Мне ответили что-то невразумительное: то ли нет бумаги, а магазины закрыты на обед, то ли художник куда-то уехал.

Я сказал: «Снимать не буду! Моя просьба — не каприз. Вывеска необходима для элементарного обозначения места действия. В нашей стране, если бы не выполнили указание режиссера, я снимать бы не стал!» На это организатор производства адвокат Тоддини мне заявил: «А я чихал на твою страну».

Тут начался скандал! Я вскипел: Тоддини нанес нам чудовищное оскорбление. У меня чесались руки — очень хотелось прогуляться по его физиономии. Но я побоялся нарушить «дипломатический этикет», да и адвокат был стар. Тогда я

отменил съемку и потребовал от этого субъекта извинений.

Опять вызвали Де Лаурентиса. Он пытался притушить страсти, отдал распоряжение написать буквы. Проделали это за пять минут. Но самое подлое заключалось в том, что адвокат Тоддини заявил Лаурентису, будто он оскорбительных слов не произносил. Однако через несколько дней он все-таки принес нам свои извинения.

Я это рассказал для того, чтобы читатель представил себе обстановку, в какой нам порой приходилось работать в Италии. Правда, отношения с операторской группой, художниками, гримерами, ассистентами режиссера, с рабочими, костюмерами складывались очень хорошие. Здесь не было и намека на непонимание или недружелюбие. Все работали сплоченно, точно, профессионально. И между русскими и итальянцами возникли самые добрые, сердечные чувства, родилась дружба.

Но как только доходило до организаторов производства, все рушилось. Каждый кадр стоил нам крови, нервного напряжения. Каждый кадр давался с боем, с борьбой. Фирма экономила деньги на всем...

Вероятно, основа непонимания, шероховатостей, трений, возникших между нами и фирмой Де Лаурентиса, состояла в том, что мы не могли уразуметь, почему денежный расчет довлеет над всем — над смыслом, содержанием, качеством фильма. Итальянцы же, наверное, не понимали нашу точку зрения. То, что для итальянских продюсеров было естественным, мы считали бессмысленным и чудовищным.

А им, тратившим на фильм свои кровные деньги, наша позиция казалась неоправданно расточительной. По их понятиям, мы не жалели средств потому, что не выкладывали их из собственного кармана. Мы ведь расходовали государственные, народные деньги, то есть, с их точки зрения, ничьи!.. В последние, послеперестроечные, годы нам в России, снимая фильмы, пришлось все-таки перебраться на капиталистические рельсы. Честно говоря, этот процесс идет тяжело, с большими творческими и кадровыми потерями. Наши кинематографисты в большинстве своем оказались не приспособленными к стремительному ритму съемок, к жесткому экономическому прессингу. Для многих творцов сочинять фильмы в социалистическую пору было вольготней, да только вот цензура заедала, не давала проявить себя, губя на корню много хороших замыслов. В чем-то реализовать себя оказывалось легче, а в чем-то попросту невозможно. Однако вернемся в Италию, в 1973 год...

И тем не менее я не хотел бы, чтобы у читателя сложилось впечатление, что наше пребывание в Риме оказалось сплошной

каторгой. Это было бы сильным преувеличением. Да, в будни мы потели, зато в воскресные дни превращались в беспечных туристов. Прекраснейшие итальянские города — Флоренция, Венеция, Сиена, Пиза, Орвьето, Сперлонга, Ассизи, — карликовая республика Сан-Марино, многочисленные римские музеи подвергались нашим любознательным туристическим набегам. Работа над фильмом дала редкую возможность увидеть и узнать замечательную страну, познакомиться с ее величественным прошлым, общаться с веселыми, артистичными, приветливыми итальянцами. Я благодарен судьбе, что она отломила мне такой кусок жизни...

Надо сказать о дружеской поддержке, которую во время римских съемок оказывали мне наши соавторы Кастеллано и Пиполо. Во всех конфликтах с фирмой они стояли на моей стороне. А по выходным, желая скрасить мне жизнь в чужой стране, приглашали к себе домой, брали на футбол, показывали достопримечательности и даже доверяли водить свои «мерседесы». Их вера, участие и дружба были для меня неоценимы, и я никогда не забуду об этом. Кстати, потом они занялись кинорежиссурой и стали, пожалуй, самыми кассовыми режиссерами Италии. Они поставили ряд фильмов с Адриано Челентано, которые имели сумасшедший успех у публики. В частности, «Бархатные руки», «Ас», «Укрощение строптивого»...

С самого начала Лаурентисы неоднократно предлагали мне итальянского монтажера. Их недоверие относилось не только ко мне лично, но и к школе русского монтажа. Считалось, что русские не сильны в динамичном, экспрессивном монтаже. Сроки же были короткие. Но я-то понимал, что новому монтажеру понадобится не менее месяца, чтобы только разобраться в полутора тысячах снятых кадров, и наотрез отказался от его услуг. Преодолеть мое сопротивление в этом вопросе не удалось.

Монтаж фильма был осуществлен за месяц. Это несказанно удивило братьев Де Лаурентис. Они-то знали, какое гигантское количество материала снято...

Сергей Михайлович Эйзенштейн рассказывал мне, как продюсер отобрал у него картину, снятую им в Мексике, и не дал возможности смонтировать ее. Эйзенштейн был всего-навсего гениальным режиссером и гениальным мастером монтажа, зато продюсер — собственником материала. И из этого материала какие-то ремесленники склеили короткометражки. В них уже не чувствовалось биение сердца и дыхание великого мастера. Когда Сергей Михайлович рассказывал это, я с трудом мог представить себе, что такое возможно. А здесь, столкнувшись сам с нравами итальянского кинопроизводства, вспомнил Сергея Михайловича и

понял, что пришлось ему тогда пережить.

Хозяева фирмы пригласили на просмотр новой комедии представителей «Парамаунта», предлагавшего купить ленту для проката в Америке. Пришли три важных американца. Они были снисходительно приветливы. И по тому, как их встречали, стало ясно, кто подлинный хозяин. Служащие фирмы сгибались перед американцами в три погибели.

Во время показа картины два незнакомых мне человека, сидевшие в первом ряду, частенько посмеивались, хихикали, фыркали, давились от смеха. Я, конечно, полюбил этих зрителей, как родных, и только потом я узнал (как ни жаль в этом признаться!) — это были клакеры, люди, специально нанятые, чтобы создать веселую атмосферу во время важного коммерческого просмотра.

Американцам фильм понравился, но они спросили Де Лаурентиса:

— Почему же вы не пригласили в такой лихой фильм суперзвезд? Это очень затруднит и ухудшит прокат!

Продюсер только почесал затылок.

Дело в том, что, когда Дино Де Лаурентис увидел смонтированную картину, которая ему понравилась, он и сам огорчился, что не рискнул нанять крупных, знаменитых и, значит, дорогих актеров. Продюсер сам мне об этом говорил. Ведь для прибыльного проката фильма на Западе необходимо, чтобы на афише блистали имена популярных кинозвезд...

Американцы так и не купили картину. Больше того, на Западе фильм практически не демонстрировался. Дино Де Лаурентис в это время перебрался в Соединенные Штаты Америки (мой фильм был его последним итальянским детищем) и начал играть в крупную кинематографическую игру. Нашу ленту сбыли с рук какой-то захудалой голландской фирме, которая возвратила Лаурентисам их затраты, но организовать прокат, заказать рекламу картины ей было не по плечу. Я это знаю потому, что, когда в США несколько лет назад организовывалась ретроспектива моих фильмов, то запрашивали разрешение этой самой голландской фирмы на одноразовый показ в Нью-Йорке наших «Итальянцев в России».

Снимать за границей было значительно труднее, чем дома. Только благодаря железобетонному упорству удалось добиться всего, что требовалось для фильма. Сыграло здесь роль сознание ответственности за порученное дело, а также то, что я все время ощущал за спиной могучий тыл, чувствовал себя микрочастицей огромного коллектива в 280 миллионов соотечественников...

Конечно, наша профессия накладывает отпечаток на

характер, мало того, изменяет его. Но, будучи непреклонным в достижении цели, как важно не загрубеть душой, остаться доброжелательным, отзывчивым, тактичным человеком. Часто власть, дарованная нам по положению (это относится не только к режиссерам), развращает душу. И тогда человек превращается в безапелляционного диктатора, в нем появляется кастовая высокомерность, небрежение к другим, вырастает ощущение собственной исключительности. Мне думается, что такой художник обязательно начнет деградировать, потому что лишится главного — сердечности, чуткости, отзывчивости, сострадания. В нем останется только непомерная любовь к самому себе.

Хорошо, если режиссеру удастся сохранить в себе непосредственность — свежий и даже в чем-то наивный взгляд на вещи, если он сможет сберечь способность удивляться и противостоять равнодушию и цинизму. Ведь скептицизм, а затем цинизм постепенно отравляют душу и ведут опять-таки к чванливости и спеси.

Так что подлинный режиссерский характер — это сложный сплав настойчивости и податливости, упрямства и уступчивости, уверенности и умения сомневаться. Режиссер должен знать себе цену, но ни в коем случае не переоценивать собственную персону и ее значение. Его душа обязана быть не только открытой доброте, которая, с моей точки зрения, является высшим проявлением человеческой натуры, но и творить ее. Режиссер должен быть защищен непробиваемой броней и одновременно очень раним. И еще одно качество необходимо каждому, кто занимается кинорежиссурой, — терпение. Ведь постановка фильма — процесс, длящийся целый год, а то и больше. И надо уметь растянуть, распределить на весь этот период творческий запал; заставить себя терпеливо ждать, пока начнут появляться первые результаты; покорно выносить непогоду; смириться, когда из-за болезни актера ты отстал от плана; выдержать все, даже неудачу, даже плохую картину. Потому что помимо таланта, упорства и здоровья основа нашей профессии — терпение и трудолюбие.

ОБ ИГОРЕ ИЛЬИНСКОМ

Мне повезло. Я снимал прекрасных, даровитых артистов. Среди них Иннокентий Смоктуновский и Барбара Брыльска, Никита Михалков и Людмила Гурченко, Олег Ефремов и Лариса Голубкина, Татьяна Догилева и Марина Неелова, Анатолий Папанов и Светлана Немоляева, Олег Басилашвили и Александр Ширвиндт, Валентин Гафт и Ия Савина, Алиса Фрейндлих и Лия Ахеджакова, два Андрея — Миронов и Мягков, два Леонида — Филатов и Марков, два Георгия — Бурков и Жженов, два Евгения — Леонов и Евстигнеев, два Сергея — Юрский и Филиппов, два Юрия — Яковлев и Никулин. А в самом начале своего режиссерского пути мне довелось встретиться с корифеем нашего театра и кино — Игорем Ильинским. Окунемся в оттепельный 1956 год...

Сценарий «Карнавальной ночи» представлял собой, по существу, эстрадное кинообозрение. Едва прочерченный сюжет служил нехитрым стержнем для связки концертных номеров. Вместо живых людей сценарий населяли маски. Огурцов — маска тупого бюрократа; героиня фильма Леночка Крылова — маска оптимизма и жизнерадостности; влюбленный в Леночку электрик Гриша — маска робости и застенчивости. Между тем эти маски действовали не в средневековой комедии «дель арте», а в современной реалистической среде, с ее конкретными социальными и жизненными проблемами. Происходящее не могло быть условно-отвлеченным, маскам предстояло обрести конкретные, достоверные черты. Но как этого достичь?

Задача представлялась мне достаточно ясной, а вот как ее выполнить, ощущалось еще довольно-таки туманно. Понятно одно: с помощью актеров попытаться насытить плотью и кровью схематично выписанные образы, наделив их вполне определенными человеческими и бытовыми красками, преодолеть драматургическую бедность характеров. При этом главным для меня оставалась сатирическая направленность, а центром картины являлся, конечно, образ Огурцова. Успех фильма во многом зависел от того, кто станет играть эту роль.

Предложение Пырьева пригласить Игоря Ильинского повергло меня в панику. Ильинский по возрасту годился мне в отцы. Я знал его как зритель с самого детства. Любимый актер Якова Протазанова, снявшийся в «Аэлите», «Закройщике из Торжка», «Процессе о трех миллионах», «Празднике святого Йоргена». Ведущий артист в театре Мейерхольда, исполнивший роли Счастливцева и Присыпкина, Фамусова и Расплюева.

Непревзойденный Бывалов в фильме Григория Александрова «Волга-Волга». Актер, создавший блистательную галерею русских классических образов — от Хлестакова до Городничего — на сцене Малого театра. С одной стороны — любимец публики, популярнейший артист, крупный художник, с другой стороны — я, то есть никто!

Еще не встретившись с ним, я уже оробел перед знаменитым именем. Обычно режиссеров пугает неизвестность актера — Бог знает на что он способен! Меня в данном случае пугала известность Игоря Владимировича. Что за человек Ильинский? Захочет ли он слушать указания молодого, начинающего режиссера?

Дебютант всегда болезненно относится к попытке вмешаться в его работу. Я боялся, что Ильинский станет навязывать мне свои решения, вторгаться в мои дела, угнетать советами. И пока Игорь Владимирович читал сценарий, я молил в душе: «Хорошо бы отказался!»

Накануне встречи с актером я выработал программу — как вести себя со знаменитостью. К моему глубокому изумлению, Ильинский держался необычайно деликатно, скромно, ничем не выказывая своего превосходства. Так что вся моя подготовка пропала даром. У себя дома Игорь Владимирович усадил меня в кресло, и мы начали беседу:

— Даже не знаю, что вам сказать, Эльдар Александрович. Понимаете, я уже играл Бывалова в «Волге-Волге». Не хочется повторяться.

«Сейчас откажется от роли!» — возликовал я про себя, но положение режиссера обязывало уговаривать. Сразу согласиться с Ильинским и попрощаться было как-то неловко.

— Игорь Владимирович, — заметил я, — да ведь бюрократы сейчас совсем не те, что были в тридцать восьмом — тридцать девятом годах. Все-таки прошло уже больше пятнадцати лет. Наш народ теперь не тот, и бюрократы тоже изменились. Нынешние чинуши научились многому.

— Верно, верно, — согласился Ильинский. — Начальники сейчас стали демократичнее. Они, знаете ли, со всеми за руку... Что же, может быть, поищем грим, костюм, прощупаем черты современного бюрократа?

Это означало, что Ильинский согласен попробоваться, и я где-то в глубине души испугался, но отступать было невозможно.

— Мне кажется, — добавил я, продолжая беседу, — нужно играть не отрицательную роль, а положительную. Ведь Огурцов — человек честный, искренний, деятельный. Он преисполнен лучших намерений. Он горит на работе, весь отдается делу,

забывая о семье и личных интересах. Огурцов неутомим, он появляется везде и всюду — непоседливый, энергичный труженик. Огурцов не похож на иных начальников, которые вросли в мягкое кресло. Он весь в движении, контролирует, активно вмешивается, советует, дает указания на местах. Он инициативен, не отрывается от коллектива, по-хозяйски относится к народному добру. Вспомните: «Бабу-ягу воспитаем в своем коллективе». Он открыт, прост, наш Огурцов, и совсем не честолюбив. Он демократичен, но без панибратства и фамильярности. В нем есть все качества, которых мы требуем от положительного героя. Правда, может быть, кое-кому наш портрет покажется неполным и кое у кого будет вертеться на языке старое, простое и точное слово — «дурак».

— Но и дураки бывают разные, — подхватил Игорь Владимирович. — Пассивный дурак не опасен. Но активный дурак, благонамеренный дурак, услужливый дурак, дурак, обуреваемый жаждой деятельности, не знающий, куда девать рвущуюся наружу энергию, — от такого спасения нет, это подлинное стихийное бедствие! Вот таков, по-моему, Огурцов.

Обо всем этом, перебивая друг друга, мы долго говорили с Игорем Владимировичем Ильинским. Я не могу сказать, что после первой беседы мы расстались друзьями, но мы расстались единомышленниками. Нас объединила ненависть к герою нашей будущей комедии. А то, как вел себя Ильинский, подкупило меня. Я подумал, что работать с ним будет интересно, легко, а все мои опасения, пожалуй, безосновательны.

И действительно, Игорь Владимирович Ильинский оказался прекрасным партнером. Начисто лишенный гонора и самоуверенности, он всегда находился в творческих сомнениях: достаточно ли точно выбран оттенок сарказма для этого эпизода, правильно ли взят нужный полутон простодушной глупости в данной реплике, не мала ли доза яда для определенной краски образа?

Работа с Ильинским доставляла только удовольствие. У нас не случилось ни одного конфликта, мы всегда находили общий язык. Ильинский, который работал с крупнейшими мастерами режиссуры, был воспитан в почтении к режиссерской профессии. Я со своей стороны с абсолютным доверием относился ко всем его актерским предложениям. Во время производства «Карнавальной ночи» именно Игорь Владимирович задал тон уважительного отношения ко мне.

Меня подкупала его безупречная дисциплинированность. Я почему-то думал, что если актер знаменит, популярен, то он обязательно должен ни с кем не считаться, опаздывать на съемки,

выпячивать себя на первый план. А Ильинский держался так, что окружающие не чувствовали разницы ни в опыте, ни в годах, ни в положении. Он в своем повседневном поведении проявлял талант такта и чуткости не меньший, чем актерский.

Жизнь ломала мои привычные представления. У меня тогда впервые зародилась парадоксальная мысль, которая впоследствии подтвердилась на многих примерах и превратилась в прочное убеждение: чем крупнее актер, тем он дисциплинированнее, тем меньше в нем фанаберии, тем глубже его потребность подвергать свою работу сомнениям, тем сильнее его желание брать от своих коллег все, чем они могут обогатить. И наоборот: чем меньше актер, тем больше у него претензий, озабоченности в сохранении собственного престижа, необязательности по отношению к делу и к людям.

«Карнавальная ночь» снималась в знаменитом пятьдесят шестом году, в разгар хрущевской оттепели, когда была объявлена беспощадная борьба догматизму. В нашем фильме отжившее выражалось в образе Огурцова, с его моралью «как бы чего не вышло», с позицией, что запретить всегда легче и безопаснее, чем разрешить. Отравленные идеологией мертвечины, с трудом освобождающиеся от гипноза сталинщины, натерпевшиеся от чиновников, мы жаждали свести счеты с давящей человека системой. И здесь сатирическое дарование Ильинского сослужило прекрасную службу. Актер буквально «раздел» своего героя, показал его тупость, ограниченность, самодовольство, подхалимство, приспособленчество, темноту, надменность, псевдовеличие. Когда я сейчас думаю об образе Огурцова, то понимаю, какое разнообразие красок и оттенков вложил в эту роль крупнейший артист нашего времени Игорь Ильинский. И убежден, что успех, выпавший на долю картины, во многом определило участие в ней Ильинского. В его Огурцове зрители узнавали знакомые черты самодуров и дураков, ничтожеств с чистой анкетой, которых искореженное, деформированное общество вознесло на руководящие холмы, и с этих вершин спускались к нам директивные глупости. Ильинский своей мастерской игрой, своим гражданским темпераментом разоблачил огурцовых и огурцовщину...

Вторая встреча с Игорем Владимировичем произошла у меня во время подготовки к фильму «Человек ниоткуда». Сценарий этой картины родился так: я пришел к талантливому театральному драматургу Леониду Зорину и предложил ему тему: первобытный снежный человек попадает в современную Москву и что из этого получается. В те годы, как, впрочем, и сейчас, в прессе активно обсуждалась гипотеза о существовании снежного

человека. Чего только не было в сценарии — кинодебюте Л. Зорина, — а затем и на экране!

Картина одновременно и цветная и черно-белая; в ней причудливо переплетались реальная действительность и сон, фантастика. Персонажи то говорят прозой, то вещают белыми стихами. Невероятные события перемешиваются с вполне узнаваемыми жизненными поступками. Философские частушки сменяются едкими остротами, дикари-людоеды наблюдают за запуском ракеты, седобородые академики поют куплеты и пляшут. Эксцентрические трюки соседствуют с реалистическим повествованием. Эта фантасмагория, нагромождение довольно-таки разнородных элементов образовали замысловатую форму кинорассказа.

Но эта оригинальность формы, необычность приема в подаче материала понадобились нам с Зориным не ради любования стилем, его изысками, а для того, чтобы объемнее, резче подчеркнуть идею вещи. В тогдашнем обществе шла борьба творческого и консервативного духа. Чтобы взглянуть свежими глазами на жизнь, где переплеталось хорошее и дурное, важное и случайное, требовался герой с совершенно детским, непосредственным, наивным восприятием. Мы не стали извлекать идеального героя из реально существующей среды и прибегли к фантастике, к вымыслу — привели в Москву Чудака, «человека ниоткуда», из выдуманного племени тапи.

Я предложил роль Чудака Игорю Владимировичу Ильинскому. Тот отнесся к ней с сомнением. Ему казалось, что образ написан для более молодого исполнителя. В сценарии много сцен связано с бегом, прыжками, лазанием по горам; физическая, спортивная нагрузка роли велика. «Но вы же всю жизнь занимаетесь теннисом и коньками! — убеждал я Ильинского. — А если уж придется делать что-нибудь акробатическое, то пригласим дублера», — добавил я. У Игоря Владимировича имелись кое-какие претензии к самому сценарию, но мы с Зориным обещали переработать сцены, вызывающие его тревогу. В общем, я отмел все возражения актера и уломал его. Я очень любил Ильинского и был уверен, что вместе мы преодолеем все. За спиной маячила недавно законченная и прошедшая с успехом «Карнавальная ночь».

Начались съемки. Они шли туго, со скрипом. Я не мог найти стилистику картины, степень ее условности. Кроме того, постепенно выяснилось, что интуиция не подвела Ильинского. Наивность, детскость, непосредственность Чудака получались у актера прекрасно сыгранными, но явно противоречили его психофизической природе и возрасту. Оказалась также

непосильной и тяжелейшей физическая нагрузка. Когда же трюки вместо артиста исполнял дублер, становилось сразу ясно, что их делает каскадер, а не сам исполнитель. Все это Ильинский понял гораздо раньше, чем я. Он сказал мне, что не чувствует себя вправе играть эту роль и отказывается. Постепенно я и сам пришел к этому же выводу и согласился со своим любимым артистом.

Ошибка была, конечно, обоюдной, но главная доля вины лежала на мне. Именно я породил эту идею — пригласить Игоря Владимировича. Я безгранично верил в его возможности, но не учел ни возраста, ни индивидуальности актера и недостаточно трезво оценил противопоказания. Режиссерская напористость на этот раз повредила мне. Мы расстались, не испортив ни на йоту наших добрых отношений...

В 1961 году весной я перечитал пьесу Александра Гладкова «Давным-давно». Озорная, написанная звонкими, яркими стихами, она рассказывала о смелых, лихих людях, которые весело дерутся, горячо влюбляются, бескорыстно дружат, готовы прийти на помощь другу, о людях, которые ценят шутку, застолье и вообще любят жизнь. Мне захотелось снять такой фильм. И повод подвернулся удобный: через полтора года исполнялось сто пятьдесят лет со дня Бородинской битвы. Я не сомневался, что с запуском фильма сложностей не окажется. Пьеса девятнадцать лет шла на сцене и была достаточно популярна.

Неожиданно я наткнулся на сопротивление. В Министерстве культуры сочли произведение слишком легковесным. «Как! К юбилею Отечественной войны 1812 года выступить с легкомысленной комедией, смакующей гульбу дворян и их любовные забавы? Это невозможно!» — говорили мне авторитетные редакторы. Я пытался доказать, что пьеса вызывает в зрителе гордость за наших предков, восхищение их подвигом, будит любовь к Отчизне. Однако призывы оставались тщетными.

— Гусары-рубаки, гусары-забияки (на самом деле было употреблено более грубое слово) — так подытожил мнение чиновных редакторов тогдашний заместитель министра культуры Е. А. Фурцевой Владимир Евтихианович Баскаков — кинематограф был именно его вотчиной. Госкино тогда еще не организовалось.

Неблагоприятная реакция на мое намерение диктовалась дурным отношением не столько к пьесе или ко мне, а тем, что фильм будет выпущен к юбилею.

Официальность, противопоказанная искусству, традиция тягучих, занудных юбилеев и стала препятствием на пути к осуществлению «Гусарской баллады» (так я по совету Леонида

Зорина решил назвать фильм).

Однако в те далекие, забытые, благословенные времена студия имела право самостоятельно решать запуск фильма, минуя высшие инстанции, и благодаря опять-таки поддержке Ивана Александровича Пырьева «Гусарскую балладу» удалось протолкнуть в производство. Право самостоятельного запуска фильма студией и, больше того, приемки его вернулось только двадцать пять лет спустя, когда перестройка стала ломать и крушить обронзовевшую канцелярщину.

«Гусарская баллада» — моя первая картина не на современном материале и первая экранизация. До сих пор никто, кроме узкого профессионального круга, не знал сценариев, по которым я снимал фильмы. Они не издавались как самостоятельные литературные произведения. Пьеса же «Давным-давно» была широко известна театралам, публике, и я как режиссер не имел права сделать картину ниже известных постановок или хуже пьесы. В сценарии, как и в пьесе, роль народного полководца Михаила Илларионовича Кутузова не очень большая, но ключевая, смысловая, важная. На все роли я подбирал комедийных актеров и не сомневался, что Кутузова тоже должен играть комик. Я решил предложить роль фельдмаршала моему старому другу и любимому артисту Игорю Ильинскому.

Как и следовало ожидать, мое предложение на студии встретили в штыки. «Комедийный актер, — говорили мне тогдашние руководители „Мосфильма“, в частности генеральный директор В. Н. Сурин, — не имеет права появляться на экране в образе великого полководца. Ведь как только зрители увидят Ильинского в форме фельдмаршала, они покатятся со смеху, и память Кутузова будет оскорблена, скомпрометирована».

Я возражал: «Это же комедия, особый жанр. Среди забавных героев картины Кутузов не должен выделяться своей унылостью и глубокомыслием. Он должен быть таким же, как все они. Исполнители обязаны играть в одной интонации, в одном стиле, в одном ключе, говорить на одном языке — языке комедийного жанра».

Кроме соучастников, то есть членов съемочной группы, убедить я никого не смог. Но это было еще полбеды. Когда я приехал к Ильинскому, он наотрез отказался играть роль Кутузова.

— Нет, нет. Во-первых, крошечная роль, почти эпизод. Несерьезно для меня. А потом, я значительно моложе, чем Кутузов был в 1812 году. Мне придется изображать старика, это может получиться не очень естественно.

Но я понимал, что не найду лучшего исполнителя роли Кутузова для комедийного фильма. После урока с «Человеком ниоткуда» я проверял себя очень тщательно, но все опасения разбивались о логические выводы. Итак, ясно: только Ильинский! Эта убежденность подкреплялась еще тем, что я провел несколько кинопроб других, очень сильных актеров, но результат не удовлетворял меня. Я принялся вести двойную игру, решил перехитрить всех — и руководство студии и Ильинского. Ильинского я обманывал, говоря, что вся студия только и мечтает увидеть его в роли Кутузова. На студии же я уверял, что активно ищу актера, снимаю кинопробы, и выражал лицемерное сожаление, что подходящий кандидат еще не найден.

А тут наступила зима и пришла пора выезжать на зимнюю натуру. Вскоре натура стала «уходящей», то есть снег принялся таять, и съемки находились под угрозой срыва. Я буквально умолил Ильинского сниматься и, не проинформировав руководство студии, свершил самовольный поступок — отснял эпизод, где Кутузов проезжает перед войсками. А вскоре снег стаял совсем, и эту сцену переснять с другим исполнителем не представлялось возможным. Так я поставил студию перед свершившимся фактом. Пришлось смириться с моим выбором. Далее начались павильонные съемки, и тут Игорь Владимирович сам увлекся ролью, разошелся, понял, что, несмотря на малый объем, она действительно очень значительна, и с удовольствием ее играл. Уже во время первых репетиций я почувствовал, что артист угадан необычайно точно.

Мне хотелось показать Кутузова не монументальным старцем с историческими жестами, эдаким кинополководцем из фильмов конца сороковых годов, а живым, лукавым стариком, человеком добрым и усталым. Это мне казалось и драматургически более верным. Если такого хитреца, который обвел вокруг пальца французов, выгнал самого Наполеона, провела семнадцатилетняя девчонка, ситуация становилась действительно комедийной.

Мне думается, Ильинскому эта задача удалась полностью. Его Кутузов обаятелен, хитер, мудр, добр, очень значителен и вызывает, с моей точки зрения, не только смех, но и любовь зрителя. Именно любовь. А это чувство выжать из зрителя ох как нелегко! Безупречная работа Ильинского убедила руководителей «Мосфильма» в правильности моего выбора, но это было еще не все. Когда копию законченного фильма отправили в Министерство культуры (Кинокомитета все еще не существовало), сразу же начались огорчения и неприятности. До меня дошли слухи, что в Министерстве культуры считают, что я исказил и оклеветал образ великого полководца. Но надобно было

убедиться в этом самолично.

Вскоре после отправки копии готового фильма в Министерство культуры на студию приехала Екатерина Алексеевна Фурцева. Я пошел толочься в директорском предбаннике в надежде увидеть министра, выяснить, смотрела ли она картину и каково ее мнение. Я действительно попался на глаза Фурцевой. Она высказала мне свое неудовольствие:

— Как вы смогли совершить такой просчет? — говорила мне Екатерина Алексеевна. — Надо было додуматься — взять на роль Кутузова Игоря Ильинского! Вы же исказили, можно сказать, оклеветали великого русского полководца. Я очень люблю Ильинского, он — превосходный комик, но Кутузов... Это бестактно! Зритель будет встречать его появление хохотом. Ильинского надо заменить, переснять его сцены. В таком виде мы картину не выпустим.

— Но там зима, — возразил я, — а сейчас август. И потом, через десять дней годовщина Бородина. И, по-моему, Ильинский играет чудесно.

— О том, чтобы фильм вышел к юбилею, вообще не может быть и речи... Переделайте. А зима или лето — у вас в кино все можно, — компетентно закончила Фурцева и отвернулась.

В кинопрокат полетели распоряжения, что выпуск фильма на экран отменяется. Никакой демонстрации «Гусарской баллады» в юбилейные дни не состоится.

Я был уничтожен и убит. Пытался спорить — меня не хотели слушать. Я считал, что исполнение Ильинским роли Кутузова — одна из главных удач картины. Переснимать с другим артистом я не желал. Я пребывал в мерзопакостном настроении, мое уныние было беспросветным. Я не знал, что предпринять, куда податься. И вдруг...

Как скучна была бы жизнь, если бы не случалось это самое «вдруг», — неожиданное, непредсказуемое, незапрограммированное. За неделю до юбилейной даты новую картину захотели посмотреть в редакции газеты «Известия». В этом не было ничего необычайного. В каждой крупной газете был выделен один день в неделю, когда сотрудники редакции знакомились с новой кинокартиной или же к ним в гости приходили актеры, писатели, художники. Я неоднократно бывал на подобных встречах и в «Литературке», и в «Комсомолке». Но думаю все же, что тогда мою картину, — в той ее ситуации, — вряд ли бы разрешили послать в какую-либо другую газету. В данном же случае существовал особый нюанс, который перевешивал все инструкции. Дело в том, что редактром «Известий», — кстати, очень талантливым, — был А. И. Аджубей,

зять Хрущева.

Я даю слово читателю, я не организовывал этого просмотра. Это произошло без моих усилий. Тем более я не был знаком ни тогда, ни потом со всесильным зятем всесильного Хрущева. И тем не менее надежда затеплилась во мне. Я напялил галстук и помчался на Пушкинскую площадь. Первым делом я спросил у Михаила Долгополова, журналиста, который организовывал просмотр:

— А Аджубей будет?

— Обещал быть, — уклончиво ответил газетчик.

В газете, как я понял, вертясь среди журналистов перед просмотром, никто и не подозревал, что над картиной сгустились тучи, никто не догадывался, что я нанес тяжкое оскорбление светлейшему князю и фельдмаршалу Михаилу Илларионовичу Голенищеву-Кутузову-Смоленскому.

И вот в маленький зал редакции, где все уже были в сборе, вошел Алексей Иванович Аджубей, с которым в этот момент я связывал все свои упования. Аджубей привел с собой сынишку, которому было лет восемь-девять. Сразу же погас свет и началась демонстрация кинофильма. Еще шли вступительные титры, где палили мультипликационные пушечки и звенела мелодичная музыкальная тема песни «Давным-давно», как в зальчике раздался истошный детский крик:

— Папа, не хочу я это смотреть! Не хочу я это смотреть!

Папа что-то сказал сыночку, но тот продолжал бесчинствовать. К крику прибавились рыдания:

— Не буду смотреть! Не хочу! Не буду!

Инфант не знал, о чем картина, не видел еще ни одного кадра, но он почему-то заранее питал к фильму отвращение. Может, у него болел живот или он хотел к телевизору? Свое нежелание смотреть мальчуган выражал весьма беззастенчиво, несмотря на то, что в зале кроме маленького принца сидело еще человек сто пятьдесят. То, что внук генерального секретаря ЦК КПСС отнесся так к моему произведению, ошеломило меня. Но то, что последовало за этим, было еще ужаснее.

Главный редактор встал и вместе с сыном покинул просмотр. Боюсь, что не смогу описать свое внутреннее состояние в эту и последующие минуты.

Я испытывал злобу? Да, и какую! Отчаяние? Да, и какое! Чувство бессилия? Еще бы! Стучало ли у меня в висках? Еще как! Ненавидел ли я всех? Это слишком мягко сказано! Короче, я понял, что погиб окончательно, что теперь меня уже никто и ничто не спасет, и стал тупо, в полной отключке, дожидаться конца этого ненужного теперь мероприятия.

Тем временем события на экране развивались. В усадьбу, в гости к Азаровым, приехал бравый, но недалекий поручик Ржевский. Я сидел тупарь тупарем, погруженный в мрачные предчувствия, и то, что происходило на белом полотне, казалось мне омерзительным. Когда выяснилось, что Наполеон форсировал Неман и вторгся в Россию, в просмотровый зал вернулся главный редактор. На этот раз без отпрыска. Очевидно, он его сплавил шоферу или кому-нибудь еще. Действие на экране продолжалось. Переодетая гусарским корнетом Шурочка Азарова отправилась воевать против французского императора.

Во время просмотра журналисты дружно смеялись, а после конца ленты сердечно аплодировали. Но это не смогло вынуть меня из прострации. Мне предоставили слово. Вместо остроумного легкого рассказа о съемках, трюках и актерах, которого от меня ждали, я мямлил что-то невразумительное.

С Аджубеем меня не познакомили, сам он ко мне не подошел и никаких слов о фильме не сказал, а мне, после всего случившегося, не хотелось набиваться. Когда вечер в «Известиях» кончился, я поплелся домой, как сейчас помню, пешком, с каким-то жутким, поганым самочувствием.

Прошло еще два дня. В «Неделе», субботнем приложении «Известий», появилась крошечная комплиментарная заметка Нателлы Лордкипанидзе. Это было как бы первое впечатление о ленте. Лордкипанидзе похвалила фильм, но особенно в этой мини-рецензии она выделила замечательную игру Игоря Ильинского, не пожалела о его исполнении добрых слов. А дальше все произошло как в сказке. Не думаю, что все это случилось бы, если б заметка появилась в каком-нибудь другом, ординарном печатном органе, который возглавлял бы обычный главный редактор. Министерство культуры прореагировало на выступление аджубеевской «Недели» мгновенно и бурно. Тут система сработала тоже безотказно. Уже через день на кинотеатре «Россия» — тогда лучшем в Москве — красовались огромные рекламные щиты, возвещающие о моей картине. А 7 сентября, в день 150-й годовщины Бородинской битвы, состоялась премьера. Надо же! Что задумывали, то и свершилось. Премьера была не простая, не формальная, а очень пышная и торжественная. Вспыхивали блицы фоторепортеров, стрекотали кинохроникерские камеры, говорились речи, подносились цветы. На сцене, в президиуме, сидели актеры, среди которых находился и улыбающийся, ничего не подозревающий «обидчик» фельдмаршала Игорь Владимирович Ильинский.

А если бы Аджубей не вернулся в зал и уехал вместе с сыном домой? От каких случайностей порой зависит жизнь...

Надо сказать, что неверный взгляд на актерские амплуа укоренился довольно глубоко. Например, многие считают, что такие актеры, как, к примеру, Вячеслав Тихонов или Михаил Ульянов, актеры с огромным положительным обаянием, социальные герои, не имеют права играть отрицательные роли. Но если зрителям можно простить эту дилетантскую точку зрения, то кинематографическим руководителям подобная любительщина ни к чему.

Помню, как меня вызвал к себе наш министр А. В. Романов.

— Это правда, что вы утвердили на главную роль в своем фильме Иннокентия Смоктуновского? — спросил он.

Я в это время только-только начинал съемки «Берегись автомобиля».

— Да, — сказал я настороженно. — А что?

— Как вы могли? Он только что сыграл Владимира Ильича Ленина в фильме «На одной планете». А теперь у вас он, значит, будет играть жулика?

Я вначале растерялся. Такого оборота я не ожидал.

— Но он же будет играть у меня в другом гриме, — нашелся я. — У Смоктуновского будет совершенно иной внешний облик.

— Все равно, — уперся министр. — Этого делать не следует.

— Но «жулик» у нас благородный, честный, очень хороший! — аргументировал я, но безуспешно. — Деточкин — образ положительный!

После подобной преамбулы мы около часа препирались на эту тему. Я упрямо стоял на своем. И выстоял! Когда я уходил, мне вслед бросили незабываемую фразу:

— Да... неразборчивый у нас Смоктуновский!

С таким напутствием я и отправился снимать новую комедию. Я не посвятил Иннокентия Михайловича в содержание нашей беседы. Смоктуновский был человеком легкоранимым, сомневающимся, нервным. Это нанесло бы ему психологическую травму. Я рассказал ему об этом разговоре только тогда, когда съемки были завершены. С моей точки зрения, роль «жулика» Деточкина — одна из лучших в биографии артиста. А как он сыграл роль Ленина — мало кто помнит. Мысль, что исполнитель должен всегда эксплуатировать то, что он однажды нашел, не выходить за круг определенных образов, играть разновидности одного и того же, мысль вредная, порочная, сковывающая развитие актерской индивидуальности...

Однако вернемся к Игорю Ильинскому. После «Волги-Волги» его очень мало снимали в кино. В те времена почти не делалось комедий, его не в чем было занять, а ведь он считался только комедийным орудием. Другая причина, как мне думается,

заключалась в том, что кино старалось приблизиться к жизни, натуральность становилась главным критерием. А среди профессионалов господствовала мысль, что Ильинский — артист условный, гротесковый, «плюсующий». Многие режиссеры считали, что при столкновении с истинно реалистической ролью «комикование» Ильинского вылезет наружу. Поэтому Игоря Владимировича киностудии не беспокоили. И это очень обидно. То, что ему подвластна самая тонкая реалистическая манера игры, Ильинский доказал блистательным исполнением роли Акима в пьесе Льва Толстого «Власть тьмы». Никаких преувеличений, комических добавок, трюков. Скромная, предельно достоверная игра. Невероятное самоограничение выразительных средств. Постоянно пульсирующая в глазах мысль. Да и автор не очень-то был щедр на текст в этой роли. Несколько однообразных, косноязычных реплик. А в результате на сцене жил, именно жил, русский мужик, темный, малограмотный, дикий, но мыслящий, чувствующий, прекрасной души человек, поразительно точно реагирующий на добро и зло.

Когда я увидел Акима в исполнении Игоря Владимировича, то испытал подлинное зрительское потрясение. А образ самого Льва Николаевича Толстого в пьесе И. Друцэ «Возвращение на круги своя»! Я с испугом ожидал появления актера, боясь, что на сцене предстанет Ильинский, приклеенный к бороде. Но этого не случилось. В спектакле действовал Толстой, в подлинность которого я поверил безоговорочно. Он был прост, скромен, лукав, в чем-то наивен и при этом невероятно значителен. Горести последнего периода жизни Льва Николаевича были переданы артистом тонко, убедительно, выразительно. Удивительная удача на таком чудовищно трудном материале!

Как нерасчетливо мы, кинематографисты, относимся к уникальным талантам наших артистов, как преступно мало занимаем их в своих фильмах, обкрадывая тем самым зрителя! Извечная погоня за новым типом, отбрасывание в сторону испытанных талантов частенько наносит ущерб нашему киноискусству. Я считаю, кинематограф последних сорока лет глубоко виноват перед Игорем Владимировичем Ильинским, и, к сожалению, эта непростительная ошибка необратима.

Я присутствовал на панихиде, когда провожали в последний путь замечательного Мастера. Гроб с телом Ильинского установили на сцене Малого театра, на сцене, где он играл свыше тридцати лет. Зал был переполнен, как и тогда, когда Ильинский участвовал в представлениях.

Я был выступальщиком от кино. Когда я в своей речи прощался с Игорем Владимировичем, мне пришла в голову

кощунственная ассоциация: гроб на сцене, переполненный публикой театр — это было как последний печальный спектакль с участием великого Артиста. И я обратился к залу с просьбой проводить Ильинского так, как его приветствовали в конце спектаклей после триумфальных ролей. И весь театр немедленно откликнулся. Встали и начали аплодировать в партере. Поднялись со своих мест те, кто сидел в бельэтаже. На всех ярусах, один за другим, скорбно вставали пришедшие на последнее свидание с Ильинским зрители. (А как их еще назовешь?!) Бурная, долгая, неистовая, в чем-то, может, истерическая овация гремела под сводами Малого театра. Этими аплодисментами, такими привычными при жизни, этими последними аплодисментами зал выразил свою любовь, восхищение актерским подвигом, огромное уважение к долголетнему бескорыстному служению искусству этого скромного человека. Долго грохотали рукоплескания, в которых ощущались горечь и боль расставания...

Признаюсь, у меня по коже тогда пробежал мороз, ибо это прощание было и неестественно, и естественно в одно и то же время.

Я счастлив, что судьба свела меня с выдающимся лицедеем нашей эпохи.

ИНТОНАЦИЯ ФИЛЬМА

Итак, режиссер — автор фильма, автор спектакля. Весь запас знаний, глубину чувств, гражданский запал, профессиональное умение, силу воли вкладывает он без остатка в каждую свою постановку, выражая себя, свои взгляды и вкусы.

Режиссеров театра и кино условно я разбил бы на две группы — режиссеров-авторов и режиссеров-интерпретаторов. Это деление, повторяю, грубое, приблизительное, но наглядное.

Режиссер-интерпретатор берет готовую пьесу или сценарий и осуществляет реализацию произведения на сцене или экране. Он является как бы промежуточным звеном между писателем и зрителем. Однако поскольку каждый режиссер — неповторимая творческая индивидуальность (я беру идеальный случай!), то трактовка одного постановщика отличается от воплощения этого же литературного первоисточника другим. Одна и та же пьеса в разных театрах — это разные, непохожие друг на друга спектакли.

Авторская же режиссура включает в себя все, что входит в режиссуру интерпретации, но к этому прибавляется также и сочинение драматургической основы зрелища. Единолично или в соавторстве с литератором режиссер конструирует сюжет, выстраивает фабулу. Он причастен к первоначальному рождению характеров, оснащению персонажей диалогом, постановке гражданской или этической проблемы, обозначению генеральной мысли произведения, его идеи.

Хотя режиссер-интерпретатор принимает для постановки законченный литературный труд, из этого вовсе не следует, что он — покорный, слепой истолкователь автора. Нет, интерпретация — это перевод одного вида искусства в другой, когда талантливая фантазия режиссера заново окрашивает писательское творение, озаряет его свежим светом.

От сочетания двух ярких художественных личностей возникает как бы новое произведение, впитавшее в себя страсть писателя и пыл режиссера.

В кинематографе немало одаренных режиссеров-интерпретаторов. И хотя нередко мы встречаем в титрах среди сценаристов и их имена, это вовсе не значит, что они литературные соавторы писателя. Практически этот союз прозаика и режиссера или же драматурга и режиссера свидетельствует о том, что постановщик помогает литератору перевести повесть или пьесу на кинематографический язык. По-моему, подобное соавторство еще не делает режиссера истинным

литератором, так как ситуация, персонажи и идея — порождение творческой фантазии писателя.

Даже когда режиссер единолично пишет сценарий по какому-либо произведению, будь то пьеса или роман, он все равно не может считаться полноправным литературным автором. Он только инсценировщик, вкладывающий часто в чужие литературные произведения свои страсти, мысли, талант, мастерство, гражданский темперамент.

Самым значительным представителем авторского кинематографа, его вершиной я считаю гениального Чарли Чаплина. Второго такого явления в киноискусстве пока не было. Чаплин одновременно и автор сценариев своих фильмов, и постановщик, и исполнитель главных ролей, и композитор. В советском киноискусстве назову Василия Шукшина. Прекрасный писатель, тонкий, правдивый режиссер, чувствовавший и любивший деревню, понимавший крестьянский характер. Уникальный, народный по сути своей, а не по званию артист, проникавший в душевные глубины своих персонажей. Шукшин был художником поразительной честности, всем своим нутром сознающим нужды и настроения народа, подлинный, многогранный самородок. И мне хочется с огромной благодарностью вспомнить Михаила Ильича Ромма, который угадал в замкнутом, молчаливом пареньке могучий, но скрытый ото всех талант, и взял Шукшина учиться на свой режиссерский курс во ВГИКе.

Как правило, режиссеры владеют еще одной, а то и двумя «соседними» специальностями. Многие пришли в режиссуру от занятий архитектурой или живописью, стали режиссерами некоторые артисты, операторы, сценаристы. Это сочетание профессий, склонностей и приводит либо к интерпретаторству, либо к авторству.

В практике встречаются и такие случаи, когда постановщик сам не пишет, но в своем деле необыкновенно ярок, самобытен, вулканичен, из него выпирают парадоксальные идеи и образы, он все время фонтанирует. Частенько для такого режиссера пьеса или сценарий только повод для самовыражения. Он способен выкинуть из произведения несколько действующих лиц, перекомпоновать сюжет, поставить все вверх ногами. Изумленный автор на премьере с трудом узнает свое извращенное, изменившееся до неузнаваемости детище.

И здесь возможны два варианта: либо режиссер извергает из себя лаву, полную ценных пород, либо ерунду. В первом случае получится примечательный, спорный, разделяющий зрителей на два враждебных лагеря фильм или спектакль, лишь отдаленно

напоминающий литературный первоисточник. Во втором выйдет убогое, претенциозное зрелище, искалечившее литературный первоисточник.

Вообще во взаимосвязях писателя и режиссера наблюдаются различные сочетания. Бывает, что автор и его произведение неизмеримо выше способностей «воплотителя». Тут постановщик обязан тянуться к высотам художественного мастерства писателя. Он должен стремиться хоть в частностях, хоть в чем-то достигнуть совершенства литературного эталона. Как правило, такое происходит, когда ставят классику. Случается и так, что дарования литератора и постановщика приблизительно равны. Если к тому же склонности и вкусы их совпадают, образуется замечательный тип содружества. Его результат — раскованные, щедрые, моцартовские творения. Встречается и третий вариант, когда талант постановщика значительно выше литературы, взятой им для реализации. И тогда кинорежиссер бросает все силы, стараясь поднять этот сценарий до собственного уровня, пытается обогатить, насытить множеством интересных подробностей.

Авторской режиссура бывает и тогда, когда режиссер, плохо чувствующий драматургию, подменяет ее, скажем, усиленной изобразительностью. Содержанием фильма в подобном случае становится не сюжет, не судьбы людей, а живописность. Колорит, ракурс, тональность превалируют над всем. Фабула, диалоги, характеры превращаются во вспомогательные элементы. Кажется, что эти картины созданы не режиссерами, а живописцами — настолько в них доминируют именно изобразительные средства. Наиболее яркий пример — фильмы Сергея Параджанова, режиссера трагической судьбы...

Итак, сценарий выбран или написан. Наступает период его осмысления, трактовки, поиск интонации будущего фильма. Конечно, главные опоры решения возникают у режиссера сразу же после первого прочтения литературной основы. Какая-то привлекательность сценария ощущается в самом начале, иначе постановщик просто не возьмется за него. Но часто то, что соблазняет, еще не очень осознано, не проанализировано. И сейчас предстоит понять, постигнуть, уразуметь, какие подходы к сценарию нужно выбрать, какие художественные средства мобилизовать.

И тут разные режиссеры работают по-разному. Предположим, у одного развито так называемое живописное мышление, он *видит* картину, представляет ее себе зрительно; сильной стороной другого является музыкальность, он *ощущает* ее ритмически, как смену различных темпов; в третьем живет

поэтическая жилка, он *чувствует* фильм как настроение, как переход из одного состояния в другое; четвертый, в котором разум и аналитические способности преобладают над эмоциями, *вычисляет* будущую ленту, хладнокровно конструируя и чередуя средства воздействия.

В чистом виде все это встречается редко — я расчленил неделимое. Обычно режиссер обладает неким сплавом ощущений, который позволяет ему представить в воображении будущую ленту. И тем не менее что-то является главным. Одновременно и в равной степени талантливо совмещать в себе эти качества по плечу разве только гению. Практика показывает, что один прекрасно владеет драматургией и замечательно репетирует с артистами, но вот с изображением и музыкой работает слабо. Другой тонко разбирается в колорите, освещении, костюмах, декорациях, прекрасно чувствует эпоху, обстановку, но к человеку, актеру — безразличен. Третий музыкален, эффектен в монтаже, у него недурно играют исполнители, но он совершенно не ощущает драматургии — как всей вещи в целом, так и отдельного эпизода. Четвертый отлично все может рассчитать, да и в пластике смыслит и вообще очень умен, но картины у него получаются холодными и не затрагивают сердечных струн зрителя...

На первый взгляд кажется, что сценарист и режиссер очень близкие профессии. И действительно, кинодраматург обязан смыслить в азах кинорежиссуры, а постановщик должен досконально разбираться в вопросах драматургии. Недаром же многие сценаристы бросились в режиссуру. Им казалось, что режиссеры поголовно искажают, портят их сценарии. Кинодраматурги думали, что если сами перенесут на экран свои сочинения, то выйдут замечательные, тонкие полотна, где авторский замысел наконец то будет бережно донесен до зрителя. К сожалению, эти попытки большей частью не увенчались успехом. Прекрасные сценаристы на поверку оказывались слабыми режиссерами и уродовали на экране собственные литературные произведения почище иных постановщиков. Ибо режиссер и сценарист — различные специальности. Отбор жизненного материала у них происходит под разными углами зрения.

Например, пока мы с Брагинским пишем, мы два одинаковых, равноправных литератора. Конечно, где-то в тайниках души во мне гнездится кинорежиссер, но он во время писательских занятий находится в глубоком подполье, дремлет, пребывает в зимней спячке. Когда же я запускаюсь в производство, то загоняю в подполье писателя, а режиссер без спроса вылезает на первый

план. Режиссер — вообще довольно нахальная профессия! Причем на перестройку мне требуется определенный временной промежуток. Эта метаморфоза не происходит мгновенно, как по мановению волшебного жезла. Когда же я готовлю фильм к съемкам или веду съемочный процесс, я обращаюсь с соавтором как самый обычный потребитель-режиссер. У меня просто нет времени на обратное переключение в писатели.

Я требую от автора Брагинского дополнений, переделок, новых сцен, побольше юмора и мыслей. Тут я, грешным делом, забываю, что ведь это мы вместе чего-то недописали, чего-то недодумали. Я возлагаю на своего несчастного соавтора всю ответственность за недочеты нашей совместной с ним работы...

Если не говорить о трех драматических лентах («Жестокий романс», «Дорогая Елена Сергеевна» и «Предсказание»), то остальные фильмы, которые я осуществил, можно разделить на два типа: «чистые» комедии и комедии, где различные жанровые признаки переплетены, проникают друг в друга и создают зрелище, которое совмещает в себе комедийные и драматические приемы. К комедиям чистого жанра я отнес бы «Карнавальную ночь» — музыкальную, сатирическую, «Девушку без адреса» — лирическую, музыкальную, «Человека ниоткуда» — трюковую, в чем-то философскую, эксцентрическую, «Гусарскую балладу» — героическую, музыкальную, «Невероятные приключения итальянцев в России» — трюковую, эксцентрическую. Все эти фильмы только комедии. В их ткань не вплетены элементы трагедии. Эти комедии призваны смешить, настраивать на веселый лад; некоторые из них вызывают размышления о жизни, но ни одна не заставляет грустить.

Фильмы же «Берегись автомобиля», «Зигзаг удачи», «Старики-разбойники», «Ирония судьбы», «Вокзал для двоих», «Служебный роман», «Гараж», «О бедном гусаре замолвите слово...», «Забытая мелодия для флейты» не просто развлекают — в них сплав веселого и печального. Из смешных и забавных перипетий выглядывает грустное лицо комедии, которой хочется не только хохотать, но и плакать. Фильмы эти приближаются к трагикомедии. Мне думается, жанр трагикомедии наиболее полнокровно отображает многообразие жизни, смешение в ней радостного и скорбного, фарсового и горестного...

Итак, интонация фильма вытекает из режиссерского замысла.

Замысел «Карнавальной ночи» можно было сформулировать так: комедия вихревая, праздничная, музыкальная, нарядная, жизнерадостная и при этом сатирическая. Конфликт заключался в столкновении Огурцова с молодежью, которой предводительствовала культработник Леночка Крылова.

Озорники и выдумщики лихо и остроумно боролись против идеологической дохлятины, которую насаждал Огурцов. За этими силами стояли две точки зрения на искусство, два разных отношения к жизни. Эта схватка отражала несовместимость двух начал — казенного, так называемого «социалистического», и творческого, общечеловеческого.

От исполнителей ролей, от участников массовых сцен я добивался искр о меткости, легкости, озорства, новогодней приподнятости.

Мне очень важно было создать атмосферу бесшабашности, чтобы еще нелепее выглядела угрюмая, псевдосерьезная и неуместная деятельность чиновного Огурцова. Я понимал, что воздух картины надо до отказа насытить безудержным весельем. Не должно быть места кадрам, где бы на переднем плане или на фоне не имелось бы сочных примет праздника. Массовые сцены, в обычных фильмах образующие второй план, здесь вышли вперед и стали так же важны, как и актерские. Все эпизоды с участием героев, предшествующие встрече Нового года, разыгрывались на людях, на фоне предкарнавальной суеты, репетиций, уборки, подготовки к вечеру. Встреча Нового года проходила в красочной, возбужденной толпе, в сопровождении нарядной музыки, оживленных танцев. Движение, динамика рождали другой важный компонент — ритм.

«Карнавальная ночь» неслась в огневом, бешеном ритме. Лишенный психологической углубленности, с поверхностными, чисто внешними мотивировками поступков персонажей, сценарий надо было реализовать в сверхскоростном темпе, чтобы никто не успел поразмыслить, опомниться и обнаружить драматургическую слабину. Стоило зрителю в чем-то засомневаться, как на него тут же наваливался каскад новых впечатлений, оглушая и увлекая за собой. Но этот режиссерский прием не только прикрывал определенные недостатки сценария. Вихревой ритм держал аудиторию в неослабном внимании и напряжении, заряжал бодростью и оптимизмом.

Выжать сумасшедший ритм из исполнителей оказалось труднейшей задачей. Актеры наши, к сожалению, разучились играть фарс, буффонаду, гротеск (не на чем было учиться!), не владели живостью и беглостью речи, не умели хорошо двигаться. Дубли варьировались в основном для того, чтобы, погоняя актеров, убыстрять диалог. И если первый дубль, скажем, длился пятьдесят метров (то есть две минуты), то последний, как правило, двадцать пять. Убыстрению ритма посвящались также и операторские усилия. Многие эпизоды снимались с движения, стремительными панорамами, когда камера динамично двигалась

вслед за артистами. Оператор и художники часто прибегали к сочным цветовым акцентам. Карнавал переливался буйством красок, мельканием ярких костюмов, лучей цветных прожекторов.

Больше половины метража комедии занимало ревю. Танцевальные и вокальные номера были лишь обозначены в сценарии, их тематику и содержание пришлось придумывать в режиссерской разработке. По сути дела, нам надо было сочинить и создать темпераментное, увлекательное концертное представление, где тупость, ханжество и официальность Огурцова звучали бы резким диссонансом. Точность и сформулированность замысла помогли мне, молодому режиссеру, не утонуть в миллионе путей, возможностей, вариантов.

Однако преданность собственной экспликации, если ее довести до абсурда, может обернуться другой стороной. Скажем, режиссер тщательно и серьезно готовится к съемке. Полностью, до мелочей продумывает сцену и уже потом, в павильоне, старается ни на йоту не отходить от своего замысла. Но ведь на съемочной площадке часто всплывает нечто непредусмотренное, то внезапное и свежее, мимо которого ни в коем случае нельзя пройти. Если раздавить это только что рожденное в угоду своей схеме, то экранный результат наверняка окажется сухим, мертвым, лишенным живительных соков.

Бывает и по-другому. Режиссер приходит в павильон, не отягощенный предварительными раздумьями. Он не ведает, куда его понесет «вдохновение», и начинает фантазировать на глазах у сотен участников съемочного процесса. Те терпеливо ждут, когда же наконец постановщик примет какое-нибудь решение. Нередко подобное «сочинительство» оборачивается профессиональным браком или же тем, что режиссер проводит смену попусту, так и не успевая ничего снять.

Я считаю наиболее плодотворной ту систему работы, когда ты крепко стоишь на платформе своего замысла, когда ты готовишься к съемке и твердо знаешь, чего хочешь добиться. Но в процессе съемки ты открыт для экспромта, импровизации, любого сюрприза. Тут важно ощущать настроение членов группы, артистов и уметь подхватить то интересное, непосредственное, что тебе «подбрасывают». И хотя вчера ты об этом даже не подозревал, честь тебе и хвала, если ты смог обогатить задуманное, включив в него новую идею. Но в нашей профессии надобно не только чувствовать атмосферу на съемочной площадке, но и создавать ее. Без хорошего настроения режиссеру в комедии не обойтись. Вовремя произнесенная острота, ненароком брошенная шутка, припомнившийся к месту анекдот, умение подтрунить (а не накричать) над неумехой — все это

задает необходимый тон для работы. А для этого режиссеру самому надо быть здоровым, отменно выспаться, чувствовать себя бодрым, приучиться отгонять дурные мысли, обиды, огорчения, не думать о наказаниях, которые следуют за невыполнением плана. Я заметил, что легкость и раскованность на съемке невидимыми лучами передаются с экрана в сердца зрителей, заставляя их рассмеяться, улыбнуться или растрогаться.

Когда я взялся за постановку «Гусарской баллады», мне поначалу казалось, что стилистика ее будет близка «Карнавальной ночи», несмотря на известное жанровое различие этих двух комедий. Но, подступив к «Гусарской балладе» вплотную, начав обдумывать общий замысел вещи, я увидел, что разницы между этими двумя произведениями куда больше, нежели сходства. Выстроить постановочный проект, осмыслить режиссерские намерения в новом фильме оказалось очень нелегко. На пути встретилось немало подводных рифов, сложностей, проблем, которые сперва даже не пришли мне в голову.

Героическая комедия «Давным-давно», написанная Александром Гладковым (Об авторе этой пьесы читайте в главе «Автора!» — прим. авт.), казалось бы, наполнена легкими стихами и достаточно вольно трактует исторические события. Автор в этой пьесе осуществил, как мне представляется, очень любопытный эксперимент. По всем жанровым признакам «Давным-давно» несомненно водевиль. Переодевания девицы в мужской наряд, веселая путаница, возникающая из-за того, что окружающие считают ее мужчиной, любовная интрига, множество песенок и куплетов — все это свойства водевиля. Но драматург погрузил водевильную неразбериху в военный быт — действие-то происходит во времена наполеоновского нашествия на Россию. И все поступки персонажей стали мотивироваться не житейскими обстоятельствами, не любовными передрягами, а патриотическими побуждениями. Действия героев приобрели важный смысл, пьеса наполнилась глубоким содержанием. Произведение сразу же перестало быть легким пустячком. Оно превратилось в героическую комедию, сохраняя при этом веселье, очарование и непринужденность водевиля. Этой пьесой сочинитель показал, что и о самых серьезных, трагических эпохах нашей истории можно рассказывать задорно и с улыбкой.

Пожалуй, главным в постановке ленты стал вопрос о манере фильма, его стилистике, о сочетании условного и реального. Персонажи «Давным-давно» изъяснялись исключительно в рифму — в жизни люди так никогда не говорят. Кроме того, герои, когда их переполняли чувства, принимались петь. Пьеса была явно

сделана в приподнятом ключе. Ей соответствовало театральное решение. Это тянуло постановщика к условности. Но осуществлять картину в бутафорских декорациях как очередной фильм-спектакль, где станет выпирать декламационная (стихи!) манера игры исполнителей, я совершенно не желал. Мне хотелось снять именно фильм, динамическое зрелище со стремительным развитием действия, натурными сценами, батальными эпизодами. Однако при этом хотелось сохранить песни Тихона Хренникова, ставшие уже классическими.

В фильме предполагалась подлинная натура. Уживется ли она с условностью стихотворного текста и песнями? Но ведь и декорации я тоже намеревался строить совершенно правдоподобные, натуральные, добиваясь всамделишности фактур. Значит, ежели стихи не станут звучать фальшиво во взаправдашних декорациях (а в этом я был убежден), может статься, они не воспримутся диссонансом и по отношению к природе? Это был не такой простой вопрос. Дело в том, что натура предельно естественна и беспощадно разоблачает малейшую фальшь. Труднее всего артисту играть именно на природе, где вокруг все настоящее. В павильоне легче соврать в интонации, в жесте, в чувстве, потому что и стены, и реквизит, и освещение — все «картонное». Недаром все режиссеры предпочитают начинать съемки нового фильма именно с эпизодов на натуре. Природа, как камертон, позволяет и постановщику и артисту найти правильную интонацию, более достоверно войти в фильм.

Поскольку рифмованный диалог в «Давным-давно» разговорен, лишен красивостей, наполнен жаргонными словечками, я надеялся, что зритель быстро привыкнет к нему и перестанет замечать, что герои общаются не «как в жизни».

Когда же я увидел на гравюрах костюмы той эпохи, они показались мне очень странными, невероятно далекими от нашего времени, от современной моды. Люди, выряженные в подобные костюмы, имели право изъясняться стихами, петь, танцевать. Я эти наряды воспринял, как оперные, хотя они были когда-то срисованы с натуры художниками тех далеких славных лет. Короче говоря, условность в нашей комедии несли не только стихи и песни, но и костюмы. А также и трюки. Чтобы придать картине дополнительную занимательность и лихость, я хотел ввести в нее помимо кавалерийских погонь, фехтовальных боев, артиллерийских и ружейных баталий еще и акробатические трюки. А трюки, как известно, выражают эксцентрическую, а не реалистическую форму художественного мышления. Декорации же, натура, реквизит, оружие, актеры и лошади были

представителями «натурального» течения в фильме. Я же обязан был создать такое соединение, где не чувствовались бы эклектика, мешанина стилей, «смесь французского с нижегородским». Как всегда в искусстве, дело заключалось в нюансах, в точных, органических дозах. В изысканном коктейле разные вина смешаны в очень метких пропорциях, дабы получился ароматный, вкусный, неповторимый напиток. Так и от меня требовались такт и эстетическая мера, чтобы условность и реальность сконцентрировались в единое, неразрывное художественное целое. Не знаю, насколько мне это удалось. Не мне судить. Во всяком случае, этим не исчерпывалась режиссерская трактовка комедии.

Размышляя, к примеру, о мере достоверности в показе эпохи, я пришел к выводу, что создавать на экране музей старинной мебели, одежды, оружия, усов и бакенбард мы не будем. Главное — найти способ верно передать сам дух времени. Плохо, когда режиссер ничего не ведает об эпохе, о которой рассказывает зрителю. Но бывает и так: досконально зная эпоху, режиссер начинает любоваться предметами быта, реквизита, костюмами и фильм становится своеобразным справочником или каталогом.

Одним из героев фильма, вернее, героинь, должна была стать полная тонкого очарования русская природа. Я хотел, чтобы у зрителя возникало чувство: за такую прекрасную землю надо драться и умирать! Поэтому выбору натуры уделялось особенно тщательное внимание. Мы с оператором Леонидом Крайненковым и художниками не успокоились, пока не наткнулись на холмистые, с перелесками и открывающимися далями исконно русские пейзажи.

Часть событий происходила в усадьбе небогатого помещика. Как ни странно, найти подходящую усадьбу оказалось делом довольно нелегким. Сохранились дворцы крупных аристократов, князей, а небольших поместий нет, они варварски уничтожены в революционные и послереволюционные годы. После долгих поисков мы набрели на рощу вековых лип — первый признак старого «дворянского гнезда». Но самого дома уже не существовало. Роща укрывала полуразвалившуюся церквушку и заросший ряской пруд.

Мы решили, что церковь перестроим в здание усадьбы, вековые липы станут нашим парком, пруд очистим, установим скульптуры, разобьем клумбы, посадим цветы, возведем ограды, и у нас получится красивое и изящное поместье майора Азарова, дяди героини. Художники Михаил Богданов и Геннадий Мясников, с моей точки зрения, справились с этим на славу.

Я сформулировал для себя жанр «Гусарской баллады» как

героическую музыкальную комедию с элементами вестерна. Я как-то сразу почувствовал интонацию комедии — ироническую, задорную, где-то бесшабашную и озорную. Герои мне были близки, понятны и симпатичны. Главных персонажей — поручика Ржевского и Шурочку Азарову, — веселых, беззаботных, смелых и отважных, играли прекрасные актеры Юрий Яковлев и Лариса Голубкина. Я работал над фильмом с огромным удовольствием. Меня не покидало ощущение, что я его делаю «на одном дыхании». Хотелось поставить «Гусарскую балладу» в вихревом ритме, изысканно, элегантно, в чисто русской манере.

Надо сказать, что все батальные и кавалерийские сцены мы снимали, стараясь не «играть в войну». Мы заставляли актеров испытывать настоящие трудности, связанные с зимой, холодом, физической нагрузкой. Конечно, им было не так трудно (и совсем не опасно), как нашим предкам в войне с Бонапартом, но все-таки...

К сожалению, из-за проволочек со сценарием фильм в производство запустили с опозданием. Мы приступили к съемкам зимней натуры лишь первого марта, когда начиналась весна. В ту зиму снега намело много, но мы могли не успеть, В группе сразу же создалась нервозная, лихорадочная обстановка — надо было торопиться. Если не снимем зимние эпизоды, картину закроют или в лучшем случае отложат на год. Цирковые лошади, которые у нас снимались, привыкли выступать на арене, в тепле, скакать по кокосовому ковру, слушать аплодисменты. А тут их, несчастных, вывели в сугробы, на мороз и ветер, над ухом у них все время стреляли и размахивали саблями неопытные наездники (артисты хотя и учились верховой езде, но не смогли овладеть в полной мере искусством джигитовки). Бедным росинантам, конечно, все это крайне не нравилось. Чтобы кони могли хоть как-то проскакать по снегу, бульдозер расчищал для них специальную дорогу. Кареты ломались: искусство управлять шестеркой лошадей давно уже утеряно. Старинные ружья и пистолеты часто давали осечки, портя пленку. И тяжелейшие батальные сцены снимались из-за этого с большим количеством дублей, то есть повторялись по многу раз.

Только энтузиазм, азартная, дружная атмосфера в творческой группе помогли нам осуществить необычайно трудные в условиях уходящей зимы съемки с армией, кавалерией, пиротехникой, преодолеть сложности с транспортировкой лошадей, с переодеванием больших масс солдат, победить зимнее бездорожье и холод. С приходом же тепла началась форменная охота за снегом. Сперва снимали в теневых местах, где сугробы таяли медленнее. Потом пришлось углубиться в леса. В первое

время все брались за лопаты, чтобы прикрыть проталины. Затем снег стали подвозить на машинах. Но весна наступала быстрее, чем мы успевали отснять.

Эпизод ночной драки в усадьбе Азаровых снимался уже в конце апреля, когда снега не осталось и в помине. Весь двор усадьбы засыпали опилками, мелом и нафталином. Крышу дома покрасили в белый цвет, будто бы она покрыта снегом. На перила балюстрады уложили вату, обсыпанную нафталином. Действие происходило ночью, и оператору Крайненкову вместе с художниками удалось обмануть доверчивых зрителей.

Тем не менее съемки фильма шли быстро. Мне хотелось закончить «Гусарскую балладу», чтобы она успела выйти на экраны именно в славные юбилейные дни. Фильм был готов в срок, а что происходило дальше, читатель уже знает.

«Гусарская баллада» как бы подвела определенную черту моим начальным исканиям, так сказать, первой фазе режиссерского обучения. Я поставил несколько комедий, наполненных музыкой, цветных, легких, немножко условных. Я в какой-то степени освоил работу с композитором, попробовал себя в трюковых съемках, испытал, что такое батальные сцены, повозился со стихотворным текстом, понял суть актерской психологии и еще многое другое. В общем, я, наверное, стал кинорежиссером. Но каждый раз, вместо того чтобы закреплять и развивать достигнутое и совершенствоваться в какой-нибудь одной области, скажем, музыкальной комедии или комедии лирической, я кидался во что-то неизведанное. Мне было интересно ставить то, что я не знал, как ставить. Очевидно, я подсознательно побаивался, чтобы профессионализм, знание ремесла, освоенные, отработанные приемы не подменили первичности восприятия, свежести чувств, радости открытий...

В конце 1963 года, когда мы написали нашу первую повесть, «Берегись автомобиля», и отдали ее в журнал «Молодая гвардия» (тогда он еще не был таким «черным», каким стал впоследствии при Анатолии Иванове), передо мной встал вопрос: а что же я буду снимать? В Кинокомитете мне предложили такой вариант: осуществите сейчас постановку комедии «Дайте жалобную книгу», а потом мы вам за это разрешим снять «Берегись автомобиля». Я прочитал сценарий, и, честно говоря, он мне не показался шедевром. Но зато ведь потом я буду ставить то, что хочу! Кроме того, «костлявая рука голода» приветливо махала мне на довольно близком расстоянии, и я... согласился!

В сценарии фильма «Дайте жалобную книгу», сочиненном Александром Галичем и Борисом Ласкиным, рассказывалось о том, как после газетного фельетона, изобличившего плохое

обслуживание и пошлую обстановку в ресторане «Одуванчик», молодежь перестроила его и превратила темную, грязную забегаловку в место культурного отдыха, досуга и общественного питания. Положительными героями были фельетонист и молодая женщина — директор ресторана. Несмотря на то, что она, Таня Шумова, оказывалась жертвой критики, между ней и журналистом завязывалась любовь. Они танцевали на открытии нового «Одуванчика», сменившего пыльные пальмы и плюшевые занавески на модерновое убранство, а водку — на сухое вино. Сценарий был написан в традиционной манере комедийной драматургии.

В те годы на наших экранах преобладали комедии, которые, как правило, имели мало общего с жизнью. Был создан некий специальный киномир, где вращались ненатуральные комедийные персонажи, натужно старавшиеся рассмешить зрителя. Действие таких комедий происходило в приглаженной, подкрашенной действительности, а «голубые» герои напоминали напомаженных и причесанных херувимов. Зритель смотрел на экран и не узнавал окружающей его жизни, не узнавал в разодетых героях себя или своих знакомых. Комедии регулярно ругали, как в кинозалах, так и на страницах печати.

Позднее общее стремление к правде коснулось и жанра комедии.

Конечно, найти смешное в подлинной жизни, в реальных людях значительно сложнее, чем в придуманном киномире. Для меня отказ от приемов «ненатуральной» комедии начался с фильма «Дайте жалобную книгу».

Сценарий так и просился на экран в цветном, музыкальном воплощении, с героями в ярких, нарядных костюмах, снятыми исключительно в солнечную погоду. Я начал с того, что отринул цвет. Это был мой первый черно-белый художественный фильм. Я стал пытаться переломить условность ситуаций и характеров максимально правдивой съемкой и достоверной, без комикования игрой актеров. Стремился создать на основе искусственно сконструированного сценария правдивую комедию.

Мы отказались от съемки декораций, построенных на киностудии. Вместе с молодыми операторами Анатолием Мукасеем и Владимиром Нахабцевым и художником Владимиром Каплуновским я снимал картину только в подлинных интерьерах и на натуре. За окнами кипела настоящая, неорганизованная жизнь. При съемке уличных эпизодов применялась скрытая камера, то есть среди ничего не подозревавшей толпы артисты играли свои сцены, а аппарат фиксировал все это на пленку. В основном я привлек актеров, которых можно было бы скорее

назвать драматическими, нежели комедийными. То есть, создавая «Дайте жалобную книгу», я искал для себя иные, чем раньше, формы выражения смешного на экране.

Однако этой тенденции сопротивлялся довольно старомодный материал сценария, да и сам я не был достаточно последователен. В картине, я думаю, отчетливо видно это сочетание новой для меня режиссерской манеры с моими прежними приемами. В результате реалистические, естественные эпизоды соседствовали с традиционно комедийными сценами. То же самое случилось с артистами: одни играли бытово, заземленно, другие — гротесково, подчеркнуто. Я не отношу этот фильм к числу своих удач, тем не менее не стыжусь его ни капельки. Картина «Дайте жалобную книгу» была для меня своеобразной «лабораторией» и стала переломной. Именно ее я расцениваю как переход от чисто жанровой, веселой комедии к фильмам не только смешным, но и печальным. Главным для меня было сделать выводы из удач и просчетов этой ленты. Впрочем, это важно после каждой картины...

Итак, после «Жалобной книги» наступил момент, когда я смог приступить к давно желанному «Берегись автомобиля».

Повесть эта написана нами в иронической манере. Ироническая интонация перешла в фильм и скрепила многие разножанровые компоненты. Ведь если вдуматься, то в картине наличествуют и элементы трюковой комедии (вспомните автомобильные гонки), и детективно-уголовный жанр (скажем, все начало фильма), и элегичность лирической комедии (линия Деточкина и Любы), и трагедийное начало (представьте скорбные глаза героя в последнем кадре фильма), и сатирическая грань (персонажи Папанова, Миронова и Гавриловой), и немалая пародийность (весь показ сыщиков во главе с Подберезовиковым). Сюжетно повесть, а затем и фильм строились как комический детектив. А детектив — такой жанр, который в самой своей сути предполагает интерес зрителя к тому, что же произойдет дальше. Мы с Брагинским поступили в данном случае достаточно хитро, как прожженные профессионалы. С одной стороны, мы издевались над детективом, над его штампами, пародировали их, а с другой — беззастенчиво пользовались преимуществами этого жанра, чтобы держать читателя и зрителя в напряжении. Мне кажется, что именно детективный сюжет и ироническая интонация явились тем фундаментом, на котором нам удалось возвести такую несимметричную, разнородную постройку.

В подборе актерского ансамбля тоже не был соблюден принцип единства. Само слово «ансамбль» подразумевает, что артисты играют в схожей манере, в одинаковом стиле и примерно

с равным мастерством. Я же соединил в этой картине самые различные актерские индивидуальности и школы: трепетный Иннокентий Смоктуновский, сатиричный Анатолий Папанов, рациональный Олег Ефремов, комичная Ольга Аросева, гротесковый Андрей Миронов, натуральный Георгий Жженов, эксцентричный Евгений Евстигнеев, реалистическая Любовь Добржанская. Казалось, сам подбор таких прекрасных, но разных актеров должен был окончательно разрушить здание, возводимое из нестандартных, неправильных, несочетаемых кирпичей. Заставить Папанова играть в манере Смоктуновского, а Ефремова — в стиле Миронова невозможно. Все эти артисты — крупные и сложившиеся мастера, каждый из них привнес в наш фильм свою творческую личность и свойственный каждому актерский почерк.

Как разномастная актерская компания, так и разножанровый букет в одном фильме противоречили теории, да и практике кинематографа тоже. От произведения искусства испокон веку требовалась чистота жанра. Иногда интересный эпизод выкидывался из фильма, потому что он оказывался «из другой картины». Частенько хорошего артиста не утверждали на роль, потому что он тоже был «из другого фильма». Стерильность жанра оберегалась, критика всегда отмечала это качество как положительное. И наоборот, рецензент никогда не упускал случая упрекнуть режиссера, если тот допускал стилевой или жанровый винегрет. Но я, ставящий свою седьмую комедию, даже не подозревал, что такое жанр и как нужно блюсти его неприкосновенность.

Если к созданию фильма «Берегись автомобиля» применить правила, аналогичные правилам уличного движения, то блюстителю искусствоведческого порядка пришлось бы немало посвистеть. Нарушений хватало: и езда с превышенной скоростью, и наезды на красный свет, и проезд под «кирпич», и немало разворотов в неположенных местах. Но если я сейчас напишу, что делал все это сознательно, с убежденностью, что я, новатор, ломаю устаревшие представления в искусстве, разрушаю старые рамки, все это оказалось бы самым элементарным хвастовством. Я и не помышлял ни о чем подобном — ни об опрокидывании канонов, ни о прокладывании новых путей. Просто снимал картину и хотел, чтобы она вышла очень хорошая. Да, я не считаю «Берегись автомобиля» новаторским фильмом. В нем как в капле воды отразились те веяния, которые тогда носились в воздухе искусства, — смешение жанров обогащает произведение, создает дополнительную объемность, делает его стереоскопичнее. Приметы этих новых взглядов появлялись во многих фильмах, а наша картина стала просто-напросто одной из первых комедий, в

которой все это обнаружилось, может быть, более наглядно и очевидно.

Сейчас диффузия жанров — явление для критика само собой разумеющееся, нормальное и закономерное. А тогда, лишь только наша картина успела выйти на экраны, как одна сердитая критикесса (А. Образцова) тут же обрушилась на «Берегись автомобиля», назвав свою разносную рецензию весьма укоризненно — «Три жанра одной комедии». От фильма она не оставила камня на камне. Просто тогда она не почувствовала нового ветерка и применила к нашей картине застаревшие киноведческие мерки.

После «Берегись автомобиля» я поставил еще несколько кинокомедий, где взаимопроникновение жанров стало уже принципом. Оно видно невооруженным глазом. Но это соединение не может быть механическим. Просто так взять признаки различных жанров и напихать их в одну кастрюлю — из этого не выйдет ничего путного. Разные жанры могут слиться воедино только в том случае, если роль кастрюли будет выполнять душа художника и там разнородные элементы «проварятся», «прокипят», «соединятся» и получится вкусное, неповторимое блюдо, совмещающее в себе признаки различных деликатесных вкусов и запахов. Сравнение получилось несколько кулинарным, но на что только не пустишься, чтобы доказать свою мысль...

Однако вернемся непосредственно к режиссерской трактовке «Берегись автомобиля». Фильм, в общем, отличается от повести. Отличается не изменением ситуаций или характеров, а тем, что он гораздо грустнее повести. Повесть откровенно сатирична и юмористична. В фильме же отчетливо слышна щемящая, печальная нота. Мы хотели создать добрую и горькую комедию, смысл которой не исчерпывался бы сюжетом, был бы совсем неоднозначен, вызывал у зрителя не только смех, но и грусть, побуждал бы задуматься об увиденном. Это являлось для нас исходной позицией. Как режиссер я должен был мобилизовать все свое умение, чтобы найти выразительные средства для осуществления этого замысла.

Обычно, когда зритель смотрит или читает детектив, он всегда сопереживает или благородному сыщику (скажем, Шерлоку Холмсу), или благородному преступнику (скажем, Робин Гуду). В фильме же симпатии зрителя были поровну поделены между тем, кого ищут, и тем, кто ищет. Ведь и преследуемый и преследователь в данном случае являются, по существу, жертвами режима. Несмотря на то, что один носит мундир, а другой мундира не носит и, казалось бы, находятся они на разных

полюсах, оба героя глубоко порядочны, полны добра к окружающим, благородны. «Жулик» и «следователь» по своей человеческой и социальной сути очень близки, родственны. Задача передо мной стояла не из легких — разыскать двух уникальных, обаятельных, одаренных артистов, каждый из которых не уступал бы другому ни в душевной привлекательности, ни в лицедействе. Один должен быть мягок, нежен, наивен, трепетен, доверчив; другой — как бы отлит из металла, сильный, целеустремленный, но в душе тоже доверчивый и добрый. Один должен быть странен, чудаковат, другой полон здравого смысла. Один — бескомпромиссный, принципиальный мститель, другой — непреклонный, но справедливый страж закона.

Я уже рассказывал, как мне удалось заполучить Смоктуновского, и о том, как роль его антипода, следователя Подберезовикова, согласился играть Олег Ефремов.

Ефремов идеально подходил для роли Подберезовикова. С одной стороны, его актерской индивидуальности присущи черты, которые положено иметь следователю, то есть стальной взгляд, решительная походка, уверенность жеста, волевое лицо. С другой стороны, в актере присутствовала самоирония, позволявшая ему играть как бы не всерьез, подчеркивая легкую снисходительность по отношению к своему персонажу. Кроме того, Олег Николаевич — актер обаятельный и располагающий к себе. Все это было очень важно для замысла.

Образ Максима Подберезовикова имеет в картине своего двойника, свое философское и нравственное продолжение. Когда Деточкин на ворованной «Волге» уезжает ее продавать, Подберезовикова в этом эпизоде как бы подменяет неприметный, обыденный орудовец на шоссе. (Эту роль сыграл великолепный актер Георгий Жженов.) Автоинспектор, по сути, продолжает дело Подберезовикова. Когда инспектор говорит: «А мы с тобой вместе делаем общее дело — ты по-своему, а я по-своему», он даже не подозревает, насколько прав. Нам — Брагинскому и мне — в искусстве ближе и интереснее находить нити, связывающие людей, чем границы, разделяющие их. Это, пожалуй, труднее, зато зритель и читатель всегда откликаются более сердечно, благодарно, чем тогда, когда им демонстрируют ненависть, злобу, жестокость...

Иннокентий Михайлович все время волновался: будет ли он смешон? Он не считал себя комиком и не знал, как будет выглядеть в комедии. Но смех — это почти всегда итог, а перед этим должен быть процесс, действие, мысль. Поэтому мне важно было, чтобы актер был точен и достоверен. И тогда, я это знал

наверняка, эффект будет в зависимости от задачи комичным, или трагичным, или, еще лучше, трагикомичным. Смоктуновский отдал картине свой редкий авторский талант и еще нечто большее. Он пришел на экран сам, как личность. Его своеобразная человеческая индивидуальность дала тот эффект отстранения характера Деточкина, какого я мог только желать. Этого невозможно было добиться никакими актерскими приемами, уловками.

Участие в главной роли Иннокентия Смоктуновского определило особенно тщательный подбор актерского состава фильма вплоть до исполнителей крошечных, эпизодических ролей. Недаром в «Берегись автомобиля» эпизоды, которые в титрах мы назвали «маленькими ролями», играли такие замечательные мастера, как Галина Волчек, Готлиб Ронинсон, Борис Рунге, Вячеслав Невинный и другие. Наша установка на борьбу с любым компромиссом, принятая в самом начале производства картины, дала себя знать и тут: ни одного безликого, неинтересного актера, даже на самую малюсенькую роль...

Когда сюжет крепко выстроен, можно позволить себе и некоторую сознательную «десюжетизацию». Так, мы иногда разрушали драматургическую симметрию. Персонаж, который у нас появлялся в начальных кадрах, вовсе не обязан был присутствовать в финальных, как это задумывалось сперва. В этом заключалась наша авторская борьба с железной конструкцией сценария, к которой мы привыкли. Оставаясь приверженцами фабулы и сюжета, мы тянулись к правде, к жизненности и поэтому нарочно нарушали выверенность и стройность драматургического построения.

Тяготение к реальному сказалось и на самой манере съемки. Ее приемы были из тех, которыми пользуются кинематографисты, когда хотят застать «жизнь врасплох». Остро чувствующие современность операторы фильма Анатолий Мукасей и Владимир Нахабцев вместе с художником Борисом Немечеком старались создать подлинную, неприкрашенную среду, в которой протекало действие. В фильме минимальное количество павильонных объектов. Снимали в основном на натуре, даже тогда, когда, казалось бы, проще этого не делать. Например, комиссионный магазин. Менее хлопотно было бы, пожалуй, построить его в павильоне, чем размещать всю аппаратуру и снимать в магазине натуральном. И тем не менее убежден, что мы это сделали не напрасно. Всамделишность «комиссионки», живой ритм жизни улицы за окнами добавили всему эпизоду реальность и достоверность. На натуре мы частенько снимали скрытой

камерой, чтобы добиться эффекта документальности.

Или возьмем эпизод погони. Конечно, он целиком поставлен, от первого до последнего кадра. Но что там почти хроникально, убедительно — это игра Смоктуновского и Жженова. Они не позволяют себе никаких комических эффектов. Абсолютное и полное следование жизненным интонациям. (Недаром меня после выхода картины многие спрашивали о Жженове: это что, настоящий милиционер?)

Словом, фантастичность сюжета мы стремились искупить реальностью его изложения. Не затем, чтобы ввести кого-то в заблуждение относительно того, что история и герои подлинны. Меньше всего у нас было в мыслях, чтобы Деточкина приняли настолько всерьез, что захотели бы ему подражать. Сам сюжет, по-моему, не оставлял сомнений относительно целесообразности робингудовской деятельности героя. Ведь, наказывая жуликов, он продает ворованные машины, а ворованную машину купит обязательно тоже жулик. Честный человек не станет приобретать украденный автомобиль. И вся его деятельность в конечном счете ни больше ни меньше как переливание из пустого в порожнее. Но показ этих, казалось бы, бессмысленных усилий нашего героя заставлял зрителя задуматься о сложных процессах, протекающих в недрах нашего общества...

Если же подытожить, то фактически режиссерская работа очень проста. Она состоит из двух главных, больших этапов: *придумать,* как снимать, и *осуществить* это. И все!

Дело только в том, что иной способен интересно замыслить фильм, изыскать свежие и парадоксальные режиссерские ходы, найти своеобразное решение, но у него не хватает настойчивости, силы воли, упрямства, организационных талантов, чтобы воплотить свои намерения на экране. По дороге случается много творческих потерь, и картина выходит скучной и посредственной. У другого, наоборот, масса энергии, он — пробойный, в нем чувствуется административная хватка, он пройдет всюду и добьется всего. Но, к сожалению, он не способен выдумать что-то индивидуальное, неповторимое, талантливое, он мыслит плоско, стереотипно, и все его могучее дарование организатора рождает вялое, состоящее из общих и стертых мест произведение.

Итак, *придумать* и *осуществить*! Подлинный режиссер только тот, которого хватает и на первое и на второе!

О ГЕОРГИИ БУРКОВЕ

Когда Московский драматический театр имени К. С. Станиславского в 1964 году находился на гастролях где-то в провинции, к главному режиссеру Б. А. Львову-Анохину приехал показаться молодой неизвестный актер. Даже не такой уж молодой — ему как раз исполнилось тридцать два года. Это был Георгий Бурков. Приехал он из самой глубины Сибири — города Кемерова, где служил на сцене городского театра вот уже несколько лет. Там его заметил кто-то из столичных критиков, поведал о нем Львову-Анохину, а тот в свою очередь телеграммой пригласил молодое дарование для знакомства. Показывался Бурков художественному совету театра в роли Поприщина из гоголевских «Записок сумасшедшего». Провинциальный артист произвел хорошее впечатление.

— Какое у вас театральное образование? — спросил Львов-Анохин.

— Никакого, — ответил Бурков. — А разве по игре этого не видно?

Члены художественного совета рассмеялись. Бурков был принят в труппу театра. Так недоучившийся юрист и артист-самоучка объявился в столице. Его поселили в общежитии, дали роль в новой постановке. А через несколько месяцев наступил день премьеры, первой премьеры Буркова на столичных подмостках.

Утром этого дня неожиданно в общежитии объявился дружбан, прибывший из Кемерова. Встреча, разумеется, была очень радостной. Не станем внимательно прослеживать все этапы этого злосчастного в биографии Георгия Буркова дня. Короче говоря, премьеру пришлось отменить. Директор театра метал громы и молнии, и его можно понять! Наутро за кулисами вывесили приказ, где сообщалось, что за срыв премьеры артист Г. Бурков уволен из театра. Его артистическая карьера в Москве кончилась, не успев начаться.

Что произошло бы с Бурковым и как сложилась бы его дальнейшая жизнь, если б его не пригласил к себе в кабинет, прежде чем расстаться, Б. Львов-Анохии, неизвестно. Главному режиссеру театра было жаль терять талантливого артиста, и он предложил Буркову такой вариант: поработать несколько месяцев в труппе, не будучи зачисленным в штат, на общественных началах, что ли. Как бы пройти испытательный срок по линии поведения, доказать, что срыв премьеры был случайностью. А он, Львов-Анохин, договорился с директором театра, что, если Жора

выдержит испытание, его снова вернут в труппу. Вид у Бориса Александровича Львова-Анохина был огорченный, расстроенный, Жора тоже после случившегося не выглядел бодрячком.

— Спасибо большое, — сказал Бурков, поняв, что главным режиссером руководят добрые намерения. И вдруг спохватился: — А на что я буду жить? Мне же есть надо ...

Наступила пауза. Как решить эту проблему, было неясно. И тут Львов-Анохин принял решение, делающее ему честь.

— Какая у тебя зарплата? — спросил он у артиста.

— Сто рублей! — ответил артист святую правду.

— Ладно, — вздохнул Борис Александрович. — В день зарплаты приходи ко мне, я тебе буду сам платить.

— Из своей получки? — полюбопытствовал Бурков.

— Не твое дело, — ответил Львов-Анохин.

И Жора стал работать в театре на общественных началах. Прав у него не было никаких, у него были только обязанности. И вот наступил день получки. Бурков постучался в кабинет главного режиссера и стал в дверях с видом водопроводчика, ожидающего расплаты. Он впервые пришел за деньгами не в кассу, а к своему режиссеру. Львов-Анохин не понял, зачем тот явился, и посмотрел на мнущегося артиста с недоумением. Бурков молчал, всем своим видом пытаясь намекнуть о цели посещения. Но Борис Александрович, занятый текущими делами, не мог уразуметь, чего от него, собственно, хочет Бурков.

— Пятое сегодня, — намекнул артист.

— Ну и что? — спросил главный режиссер.

— Как — что? — обескураженно сказал артист.

— Не понимаю! — пожал плечами главный режиссер.

— Зарплата сегодня! — печально промолвил артист.

И тут до главного режиссера дошло, зачем пожаловал Бурков. Борис Александрович покраснел от мысли, что он мог забыть об этом договоре, засуетился, полез в карман за кошельком, где находилась его собственная зарплата, отсчитал деньги и, смущаясь, протянул их Жоре. Ведь это был его дебют в роли кассира. Бурков, глядя в пол, принял купюры. Почему-то обоим было неловко смотреть друг другу в глаза. Поблагодарив, Бурков протиснулся в дверь, завершив свой первый грабительский визит. В следующие разы эта процедура проходила не столь мучительно. Оба как-то освоились...

Впоследствии Жора говорил, что это были лучшие месяцы в его жизни: ведь Львов-Анохин выдавал ему зарплату полным рублем, без вычетов и налогов...

Первую роль в кино Г. Бурков сыграл в нашей комедии «Зигзаг удачи». До этого в его кинобагаже был эпизод в фильме

М. Богина «Зося». Когда ассистент режиссера привела ко мне Георгия Ивановича для знакомства, я посмотрел на него и сразу «поставил диагноз»:

— У него идеальное лицо для роли спившегося русского интеллигента.

Во время кинопробы я сразу понял, что встретился с прекрасным, тонким артистом. Своеобразный ярлык я подкрепил тем, что действительно снял его в роли «спившегося интеллигента». После фильма за Бурковым определилось «алкоголическое» амплуа, из которого он не скоро выбрался. В своем кинодебюте он играл ретушера в заурядной фотографии, талантливого человека, который из-за любви к «зеленому змию» не стал фотохудожником, пропил дарование, одним словом, не состоялся. Но благодаря личным качествам исполнителя ретушер Петя светился добром, искренностью, отзывчивостью. Возможность обогащения приводит многих действующих лиц комедии к потере человеческих качеств, к забвению этических норм. Охваченные психозом от свалившихся на них денег, герои «Зигзага удачи» — кстати, этот фильм во многих своих ипостасях предвосхищал «Гараж» — совершали немало бесчестных поступков. И лишь один персонаж, которого играл Г. Бурков, был бескорыстен, не заражен алчностью, наполнен чистотой и доброжелательностью, несмотря на свою пагубную слабость. В этой небольшой роли, с которой началось наше многолетнее содружество, полной мерой проявилось замечательное дарование актера. Прежде всего, невероятная, я бы сказал, из ряда вон выходящая естественность, органичность, искренность поведения в кадре. Природа наградила Георгия Ивановича чувством доброты, лукавством, обаянием. Я считаю, что Бурков в силу своих психофизических данных не может хорошо сыграть отрицательную роль, скажем, злого человека или убийцу. Вся суть артиста восстанет против этого. И, мне кажется, пожалуй, единственная неудача среди галереи образов, созданных Бурковым, — это роль «хозяина малины» в шукшинской «Калине красной».

Г. Бурков сдружился с В. Шукшиным еще во время работы над фильмом «Печки-лавочки», где мастерски сыграл роль «профессора» — железнодорожного жулика. Василий Макарович очень полюбил артиста и не захотел расставаться с ним в своей следующей постановке. Но в сценарии не существовало роли, подходящей к данным Г. Буркова. В последней, блистательной ленте Шукшина «Калина красная» есть только одна, с моей точки зрения, не очень убедительная роль. Я думаю, это типичный пример, когда «любовь слепа». Шукшину так нравился артист, так

хотелось привлечь Георгия Ивановича к работе, что он уговорил себя, будто Бурков может исполнять роль беспросветного, матерого уголовника. Но индивидуальность актера взяла верх и перевоплощения не получилось.

После незадачливого прокурора в «Стариках-разбойниках», который был всегда в перевязках, пластырях или гипсе от загадочной «бандитской пули», я снова обратился к артисту с просьбой выступить в своем старом амплуа. В «Иронии судьбы» требовался персонаж, который отправил бы Лукашина в Ленинград и которому бы зритель безоговорочно поверил, что он сделал это случайно. Кто же мог лучше устроить эту путаницу, чем Бурков? Он стал к тому времени крупным, популярным артистом, покончившим с пьющими персонажами. И я буквально упросил его вернуться в свое недавнее кинематографическое прошлое и сыграть маленький, но очень важный для картины эпизод. По-моему, он восхитительно сыграл роль и весьма «логично» запихнул друга в самолет.

А потом в «Гараже» мы с Брагинским писали роль Фетисова — крестьянина, у которого золотые руки, который бросил деревню ради города, — специально для Буркова. Какому еще артисту можно было доверить такую непростую реплику, как: «Я за машину родину продал!»? Каким положительным потенциалом должен был обладать артист, произносящий эти слова, чтобы вызвать смех, а не реакцию отвращения! И герою Буркова это оказалось дозволенным, потому что народность, простодушие и чистота исполнителя помогли избежать двусмысленности, заложенной в этой рискованной остроте. Через две фразы становилось ясно, что речь идет о родном доме в деревне, о месте, где он родился и вырос, а в неудачной формулировке повинно некое косноязычие. Но при любых поворотах сюжета Фетисов сочувствует обиженным, встает на их защиту, ненавидит человеческую накипь и ржавчину. У него народная смекалка, достоинство, внутренняя, естественная честность. Вся эта доброкачественность существует в Буркове-человеке. Идейная нагрузка, которая ложится на плечи персонажа Буркова, для фильма очень важна. Потому что вместе с действующими лицами, которых играют Л. Ахеджакова, А. Мягков, Л. Марков, Г. Стриженов, и образуется тот фронт человечности, который противостоит фронту мещанства, фронту «хватательных движений». Для меня участие Буркова в «Гараже» было вопросом принципиальности. Его заменить на другого исполнителя я бы не смог. При ином актере, не имеющем столь яркого положительного обаяния, мог возникнуть своеобразный идейный перекос замысла...

Или еще одна наша совместная работа. В трагикомедии «О бедном гусаре замолвите слово...» Бурков сыграл роль Егорыча — крепостного камердинера графа Мерзляева. Я считаю работу Буркова одной из самых удачных в фильме. Образ, созданный артистом, получился неоднозначным. В Егорыче намешано многое. Он и плут, и холуй, и шельма, и хозяина своего при этом ненавидит; человек со способностями, не лишен обаяния, себе на уме, в нем есть и что-то доброе, но и взятку примет не моргнув. Персонаж, как мне кажется, получился выпуклый, живой, многогранный, в чем-то неожиданный, но цельный. И здесь в первую очередь заслуга артиста. Его дарование за эти годы выросло необычайно.

Последняя наша совместная работа — провинциальный трагик Несчастливцев — «Робинзон» — в драме «Жестокий романс» по А. Н. Островскому. Роль кочевого, бродячего актера в фильме, к сожалению, ушла на второй план из-за метражных соображений. Так, например, был снят, но выпал из монтажа, уморительный эпизод, когда Паратов подбирал на «Ласточку» с необитаемого волжского островка незадачливого трагика, которого вместе с купчиком-собутыльником ссадили из-за пьяного дебоша на остров по требованию пассажиров парохода. Оттуда-то и кличка, данная Паратовым, — «Робинзон». Выпал еще ряд кадров, и отнюдь не по вине исполнителя. И тем не менее, несмотря на малый объем роли, персонаж Буркова вносит свою необходимую краску в панораму тогдашней жизни России. Актер дает цельное и сочное, как мне кажется, представление о быте, нравах, повадках, манерах провинциального актерского племени, об их униженности и зависимости от богатых мира сего.

Договорились мы с Бурковым, что он сыграет роль председателя колхоза Голубева в экранизации романа В. Войновича о Чонкине, но фильм не состоялся. И не состоялась очередная встреча с прекрасным актером.

Не случилась и еще одна совместная работа. Заканчивался труд над сценарием «Небеса обетованные». Естественно, что, еще сочиняя сценарий, я задумывался об исполнителях. Так вот роль Президента я решил предложить своему другу Жоре. Позвонил ему и сказал, что сценарий на машинке, будет готов через два-три дня. Жора ответил, что он свободен, готов для работы, будет ждать сценарий. А на следующий день, будучи дома, он неудачно упал и сломал бедро. Кто-то из нашей съемочной группы пошутил: «Так ведь Президент у нас хромой. Бурков и сыграет его на костылях».

Георгия Ивановича увезли в больницу. Врачи, сказали, что, если сделать операцию, Бурков сможет нормально ходить

буквально через неделю, а если пустить дело на самотек, то придется ему хромать месяца три, не расставаясь с костылями. Георгий Иванович и его жена Таня посовещались и решили: операцию делать.

Вечером того дня, когда хирурги резали бурковскую ногу, я позвонил артисту домой. Таня сказала, что операция прошла хорошо, Жора чувствует себя нормально и дня через два можно будет прислать ему в больницу сценарий. А на следующий день пришло известие — Бурков скончался. Последний раз я его видел в эталонном зале «Мосфильма», где Буркова отпевали.

А роль Президента сыграл Валентин Гафт...

Всеобъемлющему таланту Буркова были подвластны любые жанры как в кино, так и на сценических подмостках. И каждый раз, сталкиваясь с этим артистом, я поражался тому, что не могу понять, как, какими средствами он добивается такой поразительной органики. Я никогда не видел «белых ниток», которыми он «шил» роль. Глядя на Буркова, я всегда испытывал ощущение, что встретился не с актером, а с подлинным человеком из жизни, из народа.

Бурков — типичный пример «самородка». На съемочной площадке вокруг него всегда толпа из осветителей, механиков, партнеров-артистов и, чего греха таить, членов режиссерской группы. Бурков был талантливейшим рассказчиком. Когда он начинал свои байки, на площадке постепенно останавливалась работа. Съемочная группа окружала Георгия Ивановича. Благодарные слушатели отвечали взрывами хохота на шутки, вымыслы и показы Буркова. А он был поистине неистощим! Такой талант — редкость! И как мне бывало обидно нарушать этот изумительный театр одного актера, становиться, по сути, его душителем и кричать:

— Хватит! Хватит! Давайте работать! Начинаем репетицию!

Все, и я в том числе, неохотно покидали Буркова, чтобы продолжать съемки.

И еще не могу не упомянуть об одном качестве Георгия Ивановича. Оттого, что он частенько играл простоватых мастеровых, людей необразованных, зрителю могло показаться, что он и сам такой в жизни. Однако при первом же общении с Бурковым становились заметны его высокая культура, образованность, тактичность, подлинная интеллигентность. И, что свойственно отнюдь не всем артистам, глубокий ум!

НЕ ОТТУДА

Итак, весной 1961 года я закончил эксцентрическую комедию «Человек ниоткуда» по сценарию Леонида Зорина. Это была моя третья лента. Картина рассказывала о приключениях снежного человека в Москве и была, как я уже рассказывал, снята в довольно замысловатой манере.

Герой ленты по кличке «Чудак» — существо с детским, незамутненным сознанием — являлся своеобразным камертоном, по которому проверялась действительность. Чистый, наивный, душевный дикарь был своеобразной лакмусовой бумажкой. Благодаря этому, конечно же, условному приему было легче обнаружить пороки и отклонения нашего общества. В картине, несомненно, присутствовал критический, сатирический заряд. Но поскольку критерием были выбраны общечеловеческие мерила, фильм был обречен на неприятие его официальными инстанциями. Но тогда я этого еще не понимал.

Необычность формы, непривычность содержания насторожили многих зрителей и, к сожалению, в первую очередь тех, от кого зависел выпуск ленты в кинопрокат. Каждый из аппаратчиков «пупом» чувствовал, что в фильме есть что-то «не наше». И было принято решение — как бы выпустить картину и в то же время практически не выпускать. Сделать это было просто. Картине определили мизерный тираж. Да еще по причинам, о которых я расскажу ниже, фильм продержался на экранах всего 3–4 дня. Так что пусть меня простят те немногие читатели, которые видели «Человека ниоткуда», если я перескажу его сюжет...

...В горах Памира раскинулись палатки антропологической экспедиции. Возглавляет ее Крохалев, главный девиз которого — «Дайте мне жить спокойно». Его подчиненный, молодой ученый Поражаев, творческий, остроумный, эмоционально богатый человек, уверен в том, что племя снежных людей, племя тапи, существует. Но Крохалев — трезвый руководитель. Он реально мыслит и не верит в фантазии Поражаева. Как начальник экспедиции, Крохалев не дает возможности Поражаеву заняться поисками первобытных людей.

Сцена спора снималась в черно-белом изображении, совершенно реалистически. Затем шел эпизод, где Поражаев в запальчивости делал шаг назад, оступался, катился по огромному леднику вниз, падал в ущелье и головой ударялся о какой-то валун. Валун, разумеется, разбивался, а из глаз Поражаева сыпались цветные искры. Таким образом изображение переходило в цвет. Вступала музыка — и мы видели пляску лохматых

дикарей, танцующих вокруг костра. Над пламенем висела раскаленная огромная сковорода, имеющая в диаметре около трех метров. Так начиналась фантазия Поражаева, по метражу составлявшая четыре пятых фильма, а по сути — его содержание. Сон героя до момента, пока он очнется от своего забытья, снимался в цвете.

Итак, Поражаев и какой-то длинноволосый дикарь привязаны к скале. А перед ними вокруг сковороды танцует племя людоедов, племя тапи. Предводитель их почему-то сильно смахивает на Крохалева. Вождь рычит ту же самую сакраментальную фразу, которую «в другой жизни» произносил Крохалев: «Дайте мне жить спокойно».

Начинался суд над Поражаевым и привязанным рядом с ним пленником. Поражаева судили как чужеземца, нарушившего покой племени. Его же сосед — коренной житель — совершил огромное количество преступлений. Одно из обвинений пленному дикарю: «Мы белыми стихами говорим, а он, гордец, употребляет рифму». В списке прегрешений соплеменника по имени Чудак и такое: оказывается, он «не ел друзей, как будто он не знал, что друга съесть особенно приятно!».

Внезапно Поражаев вспоминал, что в этом горном районе должен пролететь спутник. Ученый предъявлял дикарям ультиматум: если его не освободят, он нашлет на племя звезду. И действительно, по мановению руки Поражаева, со знакомым звуком «бип-би-бип» над долиной пролетал яркий космический снаряд. Людоеды в ужасе валились на колени. Освободившись из плена, Поражаев забирал дикаря в Москву, в XX век.

В Москве Поражаев учил Чудака трудиться. Ведь именно труд, как известно, может превратить дикаря в человека. Сюжетные перипетии приводили к тому, что Чудак становился начальником спортивной организации. Поражаев поинтересовался: «Зачем ты пошел туда? Как это случилось?» Чудак отвечал: «Я думал, что если стану начальником, то буду человеком». Поражаев ему говорил: «Впредь изволь поступать наоборот: сначала стань человеком, а потом уж будь начальником».

В Москве Чудак влюблялся в молодую женщину, принимал участие в забеге и ставил рекорд на стадионе. В театре, во время спектакля, он устремлялся в погоню за отрицательным персонажем, увиденным на сцене, отожествляя его с реально существующим человеком. Чудак элементарно хотел его слопать. Да, Чудак — людоед, но людоед, так сказать, избирательный: он пожирает только плохих людей. Поэтому, когда на ученом совете Поражаев демонстрировал Чудака, тот пожелал закусить самим

Крохалевым.

Столкновение не отягощенного цивилизацией наивного и чистого Чудака с нашей действительностью, и давало основной комедийный эффект.

Фильм кончался тем, что Поражаева посылали в космическом корабле на далекую планету исследовать неизвестную цивилизацию. (Фильм снимался еще до первого полета человека в космос.) Чудак, который очень привязался к ученому, проникал в ракету зайцем. Поражаев, пытаясь оставить своего друга на Земле, хотел выпихнуть его в иллюминатор, но в этот момент давали старт, и оба героя, выпав из ракеты, летели, переругиваясь, в космосе. Они грохались на землю и попадали в горы, где жили дикие сородичи Чудака. Там наши герои расставались. Чудак, научившийся у Поражаева быть человеком, возвращался в свое племя. «Я пойду, чтобы научить их стать людьми», — говорил он.

Таково вкратце содержание «Человека ниоткуда», жанр которого я бы определил как «комическую ненаучную фантастику».

«Человек ниоткуда», пожалуй, первая в истории нашего кинематографа лента, где широко использовался «юмор абсурда». Фильм делался как бы «на ощупь», многое переснималось. Нелегко было найти и манеру актерской игры. Диалоги страдали литературностью, условностью. Бытовых текстов практически не было. Это тянуло актеров на театральность, высокопарность, чего природа кинематографа категорически не терпит...

И тем не менее все кончается. Завершилась работа и над этим фильмом. Начались первые контакты со зрителями. Состоялась премьера в Доме кино. Она была шумной и многолюдной. Профессионалы встретили картину очень горячо. И это легко объяснить: в фильме было много нового, необычного, ощущался поиск, эксперимент, чувствовались попытки отойти от норм и стандарта.

При показах так называемому нормальному зрителю картина воспринималась далеко не столь единодушно. У фильма появились ярые сторонники и не менее ярые противники. И это естественно. Лента была по тем временам необычной, странной. Публика, честно говоря, оказалась неподготовленной к подобной стилистике — ведь картина в этом смысле явилась «белой вороной». Так что почва для такого рода произведений была еще не совсем взрыхлена. Провели ряд встреч, обсуждений на заводах, в научно-исследовательских институтах, на различных предприятиях. Во время обсуждений вспыхивали споры, сталкивались мнения. И это было прекрасно! Фильм будоражил,

заставлял думать, главное, не оставлял людей равнодушными. Еще Маяковский когда-то сказал: «Я не целковый, чтобы всем нравиться!..»

Итак, оставался последний этап — встреча фильма с массовым зрителем...

Стояло лето 1961 года. Картина еще нигде не демонстрировалась, выпуск был намечен на осень. Как вдруг 22 июня 1961 года в газете «Советская культура» под рубрикой «Письма зрителей» появилась увесистая разносная статья по поводу «Человека ниоткуда». Называлась она «Странно». Письмо зрителя начиналось словами: «Недавно я находился в командировке в городе Полтаве и там посмотрел новую комедию...» Далее шла взбучка фильму. Вот одна из цитат:

«В фильме „Человек ниоткуда“ есть некоторые интересные, занимательные сцены, смешные эпизоды. Есть и красивые виды Москвы. Но для большого фильма этого мало. Нужны мысли, нужна четкая и определенная идейная концепция, ясная философская позиция авторов, но именно этого не хватает в фильме. Ибо „философия“, заключенная в сценарии Л. Зорина, — это либо брюзжание, слегка подкрашенное иронией, либо двусмысленные (в устах людоеда) и невысокого полета афоризмы, вроде того, что нет ничего приятнее, чем съесть своего ближнего. Попытки же уйти в область чистой эксцентрики и гротеска приводят лишь к бессмысленному трюкачеству и погрешностям против художественности. В таком, я бы сказал, балаганном стиле сделаны заключительные эпизоды картины — космический полет...»

Было сказано еще немало нелестных слов в адрес картины. Подпись под статьей гласила — В. Данилян, научный работник. Я ужасно огорчился. Это была, по сути, первая рецензия, причем очень недоброжелательная. Картина еще не шла, ее никто не видел, а ее уже бранили. Авансом, так сказать. На следующий день после выхода номера газеты мне позвонил автор сценария Леонид Зорин.

— Тебе не кажется, — спросил он меня, — что этот «зритель» проявил недюжинную эрудицию в области кинематографа? Он козыряет такими сведениями, о которых не всякий специалист знает. Да и стилистика статьи сугубо «киноведческая».

Я вспомнил текст «письма» и понял, что Зорин ухватил важный нюанс.

— У меня подозрение, что этот нагоняй написал какой-то кинематографический критик, киновед.

— Зачем же он тогда прикрылся псевдонимом? И вообще выдал свое мнение за голос публики? По-моему, это некрасиво...

— Более того, это типичные нравы буржуазной прессы, — со значением произнес Зорин. — Наша журналистика не должна прибегать к подобным методам, понял?

— Так надо пойти в газету, устроить скандал!

— Ишь какой шустрый! — сказал Леонид Зорин. — В твои годы я тоже был таким же горячим. (Он старше меня на 3 года.) Надо раздобыть фамилию журналиста, накатавшего статью. Надо иметь неопровержимые доказательства. Тогда мы сможем схватить их за руку, чтобы они не успели спрятать концы в воду....

Дело было не в том, вернее, не только в том, что рецензия оказалась ругательной. Хотя этот факт нам, естественно, крайне не понравился. Но за всем этим крылась какая-то грязь. Вместо того чтобы выступить с «открытым забралом», раскритиковать нашу ленту, автор почему-то запсевдонимился, предпочел странные, малопочтенные ходы.

Но человек любит приятное. И я понимал, что, если бы в письме зрителя о нашем фильме говорились добрые слова, мы бы не предприняли тех действий, которые мы предприняли. Нам было бы просто радостно, что рядовой зритель так компетентен, так хорошо сведущ в истории кино.

Для начала я позвонил в Полтаву в кинопрокат. Выяснилось, что «Человек ниоткуда» там еще не демонстрировался. Первая ложь была налицо. Разведать же в газете, кто именно скрылся за псевдонимом В. Даниляна, оказалось сложнее. Сотрудники газеты не раскалывались, хранили редакторскую тайну. И все-таки Л. Зорин нашел ход. Через бухгалтерию удалось узнать, кто получил гонорар за «письмо» В. Даниляна. Автором оказался заведующий отделом кино газеты «Советская культура» кинокритик Владимир Шалуновский.

Я был поражен. Полтора месяца назад я виделся с ним во Франции, в городе Канны. Мы прикатили туда на два дня в составе большой туристической группы, собранной из кинематографистов, а Шалуновский был откомандирован газетой на кинофестиваль. И там, при встрече, он пел дифирамбы нашей ленте, говорил, что именно «Человек ниоткуда» надо было послать на Каннский фестиваль, а не тот, набивший оскомину «железобетон», который никто не хочет смотреть, и т. п. За язык я его не тянул, а высокое мнение о фильме и слова его, разумеется, запомнил. Кто же равнодушно отмахнется от лестных слов!..

Но когда же он врал? Тогда, в Каннах? Или сейчас, на газетной полосе? Чем была вызвана эта статья? Велением сердца или чьим-нибудь иным велением? Почему он спрятался за псевдонимом? Не хотел марать своего имени в глазах собратьев? Значит, выступал против совести? Если это так, то он просто

двурушник, человек без стыда и чувства чести. Кроме того, выдавая профессиональную статью за письмо дилетанта, зрителя, газета нарушала определенные этические нормы. Одно дело, когда печатный орган, призванный рецензировать фильмы, помешает очередной разбор специалиста, совсем другое, когда прибегают к фальшивке под видом «голоса из народа». Но в данном случае народ молчал — ведь фильм еще не шел на экранах. Мы имели дело с подлогом, с бессовестным поступком, да еще грубо, небрежно сляпанным. Мы не могли примириться с нечистоплотностью кинокритика и решили наказать писаку, разоблачить его, схватить за руку. Он ведь еще и 30 сребреников получил за фальсификацию... Мы выработали план действий. Главное — надо было набраться терпения, потому что марафон предстоял многомесячный...

Начали мы с того, что отправили письмо редактору газеты. Я не помню его дословно, приведу смысл:

> Уважаемый товарищ редактор! В Вашей газете от 22 июня сего года было помещено «Письмо зрителя», научного работника В. Даниляна, о нашем фильме «Человек ниоткуда», в котором содержалась критика в адрес картины. Нам кажется, редакция должна быть заинтересована в том, чтобы создатели фильмов встречались со зрителями. Нам очень хочется повидаться с тов. В. Даниляном, поспорить с ним. Может, мы сможем его кое в чем переубедить, а может, и он заставит нас переменить наше мнение. Просим сообщить адрес или телефон В. Даниляна. Заранее благодарны.
>
> С уважением
>
> Леонид Зорин, Эльдар Рязанов.

Отослав коварное, демагогическое послание, каждый из нас занялся своими делами — Зорин сочинял новую пьесу, а я работал над сценарием «Гусарской баллады».

Прошел месяц, но ответа почему-то не последовало. Тогда мы написали еще одно письмо, адресованное опять редактору «Советской культуры». Содержание его сводилось к следующему:

> Уважаемый товарищ редактор!
>
> Месяц назад мы обратились к Вам с просьбой — помочь нам связаться с тов. В. Даниляном, письмо которого было опубликовано в Вашей газете от 22 июня сего года. Мы недоумеваем, почему нам никто не ответил. Нам кажется, что редакция должна быть заинтересована...

(дальше шел тот же набор, что и в нашем первом письме). Окончание нашего послания на сей раз напоминало ноту недружественному государству:

> ...Мы настаиваем на том, чтобы нам немедленно сообщили адрес или телефон тов. В. Даниляна. Нам непонятна такая позиция газеты. В случае Вашего молчания мы будем вынуждены принять меры...
>
> С уважением
>
> Леонид Зорин, Эльдар Рязанов.

Честно говоря, уважения к редактору мы не испытывали, но мы тщательно соблюдали весь декорум. Игра, которую мы затеяли, требовала полного набора казуистики. До нас доходили сведения из редакции, что наше первое письмо вызвало легкую панику. В газете отлично поняли наши намерения, сообразили, что мы раскусили всю подноготную, и не понимали, как выкрутиться из создавшейся ситуации. Конечно, затея с нашей стороны была опасная. Пытаясь прижать к стене Шалуновского, мы, по сути, объявили войну газете. А у нас тогда не было принято, чтобы газета вслух извинялась перед обиженными ею людьми или публично признавала свои ошибки. Да и сейчас, в общем-то, тоже. Честь мундира советской прессы была превыше правды! Мы понимали, что борьба неравна, что газете «приложить» нас проще простого, и тем не менее решили пройти весь путь до конца.

На этот раз ответ пришел довольно быстро, буквально через неделю. В редакции нашли выход, во всяком случае, отсрочку. Ответ редактора газеты гласил:

> Уважаемые товарищи Л. Зорин и Э. Рязанов!
>
> Редакция задержала свой ответ потому, что товарищ В. Данилян находился в командировке. А без его согласия редакция не считала для себя возможным сообщить Вам его координаты. Сейчас В. Данилян вернулся. Он не возражает против встречи с Вами. Сообщаем его адрес: Москва, 2-е почтовое отделение, до востребования. Даниляну В. И.
>
> С уважением
>
> редактор Д. Большов.

Хитрость газетчиков была шита белыми нитками. Неужели вымышленный Данилян так испугался нас, что не решился сообщить свой адрес? Ведь, судя по письму редактора, он — хотя его и нет — москвич.

Роман в письмах продолжался. Мы написали во второе почтовое отделение Москвы следующее послание, которое, как мы понимали, никто никогда не востребует:

> Уважаемый товарищ В. И. Данилян!
>
> 22 июня в газете «Советская культура» было помещено Ваше письмо с критикой в адрес комедии «Человек ниоткуда». Нам кажется, что Вы в некоторых своих оценках были не совсем правы. Нам очень хотелось бы повидаться с Вами и побеседовать, поспорить. Может, мы сможем кое в чем Вас переубедить, а может, Вы заставите переменить нас наше мнение. Сообщаем Вам свои адреса и телефоны. Не откажите в любезности дать нам знать о времени и месте встречи.
>
> С уважением
>
> Леонид Зорин, Эльдар Рязанов.

А чтобы в газете осознали, что мы не бросили своего предприятия, копию письма, отосланного В. Даниляну, мы любезно препроводили редактору газеты. На всякий случай. Чтобы был в курсе. Чтобы спал лучше. Чтобы не забыл. Чтобы еще раз вылил ушат своего раздражения на незадачливого Шалуновского, который и подделку-то не смог сделать как следует.

Как мы и думали, тов. Данилян не явился за письмом. Ведь при получении корреспонденции, адресованной «до востребования», необходимо предъявить документ. А сфабриковать его оказалось не по плечу хитроумному рецензенту. Поскольку на нашем письме был предусмотрительно обозначен обратный адрес одного из нас, наша невостребованная каверза вернулась домой...

А уже наступила осень, и фильм наконец-то выполз на экраны. Копий картины, а следовательно, и кинотеатров было мало. Появились рецензии в разных газетах. В основном рецензии поносили ленту. Вот названия некоторых статей: «Московский комсомолец» — «Очень странный фильм», «Литературная газета» — «Зачем он к нам приходил?».

«Советский экран» сначала не сориентировался, и в статье драматурга Кл. Минца «Берегите комиков» похвалил картину, а через несколько номеров «исправился» и шибанул как следует дуплетом. Одна статья называлась: «Оберегайте комиков от плохих сценариев», а вторая — «Ниоткуда и никуда». Лишь некоторые провинциальные печатные органы, в силу своей удаленности, не разобрались в обстановке и поначалу опубликовали несколько хвалебных рецензий. Но потом, глядя на

столичные маяки нашей прессы, поняли, куда дует ветер, и либо замолчали, либо загавкали в унисон. Если называть вещи своими именами, шла организованная травля картины. Эти разносы нас с Л. Зориным, естественно, огорчали, но не вызывали никаких мстительных поползновений. Наша картина не обязана была всем нравиться, и у нас не возникало никаких претензий к авторам критических статей.

Мы понимали, что, вероятно, не все в картине получилось, не все удалось, как хотелось. Нам еще предстояло осмыслить, где ошибки, а где удачи, понять, в чем просчеты, еще предстояло сделать выводы. Единственное, чего мы не понимали, почему поиск новой формы, попытка отойти от общепринятых канонов вызвали такую ярость прессы. Ее усердие было явно неадекватно. Создалось впечатление, что всю эту стаю спустили со своры и велели кусать побольнее...

А борьба с газетой «Советская культура» тем временем вступила в решающую фазу. Мы сочли, что хватит играть в прятки, надо выложить карты на стол. И мы написали возмущенное письмо, где все называли своими именами. Писали о недопустимости фальшивок в прессе, о нравах, которые должны быть чужды честной печати, о недостойном вранье, которое содержалось в ответах редактора на наше имя. В конце письма мы «требовали крови», то есть наказания виновных, а именно кинокритика Шалуновского. Мы советовали тем, кто будет проверять, заглянуть в бухгалтерскую ведомость. Мы пригрозили, что если наше письмо оставят без внимания, то мы подадим в суд на газету. На этот раз мы подписались без всяких слов об уважении. Этот меморандум мы направили в три адреса — в Отдел культуры ЦК КПСС, в Союз кинематографистов СССР и, естественно, редактору газеты. Это уже была традиция — не скрывать от Д. Большова наших поступков.

Из газеты мы, разумеется, не ждали никакого ответа. Не откликнулись на наше письмо и из Отдела культуры ЦК. А вот секция теории и критики Союза кинематографистов СССР провела обсуждение нашей жалобы. На заседание секции были приглашены не только мы, но и редактор газеты, а также кинокритик Шалуновский. Это было время, когда Кинематографический союз еще не превратился, как это случилось в эпоху застоя, в бессловесный придаток любой командующей искусством организации. В этот ранний период наш Союз возглавлял неистовый Пырьев. Союз вмешивался тогда в нелегкие судьбы некоторых фильмов, защищал их от гонителей, ретивых администраторов и частенько добивался успеха. Не принятые чиновниками картины выходили на экран. Скажем,

первый фильм Л. Шепитько «Зной» или «Человек идет за солнцем» М. Калика увидели свет только благодаря усилиям Союза кинематографистов.

Так вот, состоялось заседание секции теории и критики. На него, конечно, не явились ни редактор «Советской культуры», ни заведующий отделом кино этой газеты и одновременно автор пресловутой рецензии. Собравшиеся критики и киноведы, ознакомившись с делом, были возмущены позицией газеты, поведением Шалуновского, и была составлена соответствующая резолюция, осуждающая нечистоплотный поступок члена секции. Здесь мы с Зориным вроде бы победили, но толку от этой победы не оказалось никакого. Мы доказали свою правоту, нас поддержали, пожалели, одобрили. Но Шалуновский эту резолюцию, как говорится, «в гробу видел». И мы решились на беспрецедентный поступок — собрались подать в суд на газету «Советская культура», обвинив ее в использовании недостойных методов журналистики...

Но тут случилось непредвиденное. Проезжая на работу мимо Арбатской площади, один из руководителей страны — секретарь ЦК КПСС М. А. Суслов — увидел из окна длинной, черной бронированной машины (в народе их называют «членовозками», поскольку они возят только членов Политбюро) афишу фильма «Человек ниоткуда», где был изображен лохматый дикарь, на фасаде кинотеатра «Художественный». Главный идеолог уже посмотрел нашу ленту, она ему очень не понравилась, и он распорядился снять фильм с экрана. И картина «Человек ниоткуда» ушла «и в никуда, и в никогда, как поезда с откоса» (А. Ахматова).

Кстати, когда в 1980 году в Москве выпустили в прокат «Гараж», я долго не мог понять, в чем дело. Вроде кинотеатров было немало, и неплохие залы, но что-то тем не менее казалось необычным. А что именно, я никак не мог постичь! Директрисса одного из кинотеатров объяснила мне ситуацию, вернее, принцип демонстрации нашей ленты в столице. Особенность состояла в том, что «Гараж» не шел ни в одном из кинозалов, которые находились на трассах длинных, черных бронированных машин. Прокатчики, наученные горьким опытом, не хотели рисковать судьбой фильма. Ведь достаточно было лишь одного звонка какой-нибудь влиятельной персоны, чтобы фильм попал за решетку или, как мягко выражаются, мог бы лечь на полку. И действительно, «Гараж» не демонстрировался ни в «Октябре», ни в «Художественном», ни в «Ударнике», ни в «России»...

Но вернемся к «Человеку ниоткуда». Через несколько дней после снятия ленты с экрана на XXII съезде КПСС М. А. Суслов

посвятил нашей картине несколько слов.

Вот что он сказал в своей речи 24 октября 1961 года: «К сожалению, нередко еще появляются у нас бессодержательные и никчемные книжки, безыдейные и малохудожественные картины и фильмы, которые не отвечают высокому призванию советского искусства. А на их выпуск в свет расходуются большие государственные средства. Хотя некоторые из этих произведений появляются под таинственным названием, как „Человек ниоткуда“ (Оживление в зале). Однако в идейном и художественном отношении этот фильм явно *не оттуда,* не оттуда (Оживление в зале, аплодисменты). Неизвестно также, *откуда* взяты, *сколько* (немало) и *куда* пошли средства на производство фильма. Не пора ли прекратить субсидирование брака в области искусства? (Аплодисменты)».

Я оставлю в стороне блистательный, чрезвычайно доказательный анализ картины. Каламбур тоже был нехитрый. Главным, пожалуй, единственным аргументом, подтверждающим безошибочность мнения, обличающего фильм, была высокая «непогрешимая» должность оратора. Что бы он ни произнес, это все равно встретили бы аплодисментами. Большая часть присутствующих в зале просто еще не могла увидеть картины — она шла всего несколько дней и демонстрировалась ничтожным тиражом. Однако послушный зал ответил на непритязательную шутку оживлением и аплодисментами. Мы вообще привыкли клеймить книги, которых не читали, поносить фильмы, которых не видели, осуждать речи, которых не слышали. Господи! Как мы послушны! Как доверчивы!

После этой всесоюзной рецензии с трибуны съезда фильм был окончательно похоронен и больше не показывался. По сути, произошло нечто большее, чем снятие фильма с экрана. Было погребено целое направление в нашей комедиографии.

А через несколько дней на концерте, посвященном закрытию съезда, два эстрадных угодника Рудаков и Нечаев уже пели злободневную частушку:

На «Мосфильме» вышло чудо
С «Человеком ниоткуда».
Посмотрел я это чудо —
Год в кино ходить не буду...
Ай-яй-яй, ай-яй-яй...

Делегаты смеялись. Видно, с остальными проблемами в стране все обстояло хорошо!

После этого громкого события мы с Зориным дрогнули. Мы

не боялись идти против течения, но веры в объективность, беспристрастность нашего суда, да еще при таком могучем оппоненте, у нас не было. И мы не подали в суд. Решили избежать бессмысленной трепки нервов. Хотя в суде должна была идти речь не об оспаривании оценки фильма, а о недостойных методах газеты. Но эти два разных вопроса в глазах советского суда при данной ситуации разделить было не так легко. Тем более, что оценка считалась окончательной, ведь ее произнесло невероятно значительное лицо, да еще с самой высокой трибуны. Не говорю уже о том, что иск частных лиц к государственному органу печати факт в те времена был сам по себе неслыханный. И казус-то состоял не в материальных претензиях, что еще встречалось в судебной практике, а в претензиях моральных, нравственных, этических. Мы понимали шаткость нашей позиции, — ведь в глазах судей, которые были зеркалом системы, мы неминуемо выглядели бы в лучшем случае как два склочника, а в худшем могло запахнуть более неприятными для нас формулировками. К примеру — с политическим оттенком. Тут наше государство накопило огромный опыт... И мы утихомирились! Плюнули на всю нашу интригу и продолжали жить!

Но теперь пробил час газеты! Наступило ее время! Она наконец-то могла расквитаться с нами. За все! За месяцы напряжения, в которых мы держали ее работников! Шалуновский ощутил свою безнаказанность, и газета ответила сокрушительным ударом. В редакционном подвале (значит, без подписи, значит, это не мнение одного какого-то журналиста, а мнение всей редакции) газета обрушилась на наши (действительно глупые) головы.

Приведу некоторые цитаты из подвала от 11 ноября 1961 года (через семнадцать дней после речи на съезде), озаглавленного «О фильме „Человек ниоткуда“»:

> ...Пожалуй, ни об одном из фильмов последнего времени не писалось и не говорилось так много, как о «Человеке ниоткуда». Обстановка нездоровой сенсационности сопутствовала ему с самого начала...

Сенсационность, видимо, заключалась в том, что о фильме спорили, что у него были не только враги, но и друзья.

> ...Фильм «Человек ниоткуда» не может заслужить иной оценки, кроме отрицательной... Картина оказалась слабой, сумбурной, а заключенные в ней идеи — весьма сомнительны...

Цитирую дальше:

> ...Когда газета «Советская культура» выступила по поводу фильма с письмом в редакцию, озаглавленном «Странно...», авторы картины сценарист Л. Зорин и режиссер Э. Рязанов никак не реагировали на существо критики. Всю свою энергию они направили на то, чтобы разыскать автора этой статьи, узнать его адрес, его имя, отчество и т. д. Они принялись писать письма в редакцию и другие организации, отзываясь в неуважительном тоне о сотрудниках редакции и авторе статьи...

Согласитесь, что для читателя, который не знал всей подоплеки и который привык верить печатному слову, со страниц газеты представили образы мерзких, мстительных склочников, грязноватых интриганов, которые искали автора статьи, чтобы его, скорее всего, отколотить. Далее Шалуновский нанес удар по секции теории и критики Союза кинематографистов.

> ...Недавно на заседании бюро секции теории и критики Союза работников кинематографии СССР состоялось обсуждение одного из этих писем, адресованных Председателю президиума Союза. И в письме, и на обсуждении о существе критики фильма, о серьезных ошибках его авторов не было сказано ни слова. Предметом обсуждения явились второстепенные, непринципиальные вопросы...

Конечно, вопросы чести и совести, порядочности и долга для Шалуновского являлись второстепенными и непринципиальными. Имея в руках такое могучее оружие, как прессу, он еще раз использовал ее в грязных целях, не останавливаясь перед напраслиной, сводя счеты не только с нами, но и со своими коллегами, которые осмелились обвинить его в бесчестности. Цитирую дальше:

> ...Вся эта история еще раз свидетельствует о том, что в среде кинематографистов нередки случаи неправильной, недостойной реакции на критику, что критика и самокритика развиты еще недостаточно, что иным творческим работникам еще не хватает требовательности к себе. История эта свидетельствует и о том, какие печальные результаты порождает та атмосфера взаимного захваливания...

Однако хватит! Демагогии в статье предостаточно.

Критик и киновед Шалуновский расправился с нами и продолжал процветать, если только моральную проституцию можно назвать процветанием. Мы же проиграли. Но я не жалею о том, что мы проделали тогда. Единственное, в чем я раскаиваюсь, что мы не подали в суд. Хуже все равно бы не было. А один шанс из ста, что мы могли победить в суде, все-таки был. А мы его упустили, не использовали. И этого я себе и своему напарнику простить не могу...

Со времени злополучной истории минуло почти тридцать лет. Те раны давно затянулись и не ноют ни в какую погоду. Кинокритик Шалуновский скончался. Говорят, что о мертвых не принято говорить дурно. С моей точки зрения, это сомнительная поговорка. Особенно в нашей стране!

И дело тут не в личности Шалуновского. Хрущев публично назвал в то время журналистов подручными партии. И любой другой подручный (надо же, какое слово!), окажись он в положении Шалуновского, так же усердно выполнил бы свои обязанности. Было бы указание, а палач всегда найдется. Но полученный урок не прошел для меня бесследно. Я понял, что хамство, несправедливость, нечистоплотность нельзя прощать, нельзя делать вид, что их не замечаешь. Надо отвечать сокрушительным ударом, чтоб в следующий раз неповадно было! Это необходимо в первую очередь для самоуважения...

Рассказ о несчастном фильме заканчивается. В 1988 году Госкино СССР и конфликтная комиссия Союза кинематографистов СССР приняли решение о повторном (!) выпуске «Человека ниоткуда» на экран. И вот после двадцати восьми лет заключения несколько десятков копий многострадальной ленты появились в кинотеатрах. Естественно, без рекламы. Это был своего рода утешительный выпуск, ибо время ушло далеко-далеко. И зритель никак не мог понять, за что же эту невинную, чистую и, по нынешним меркам, слишком советскую ленту гноили столько лет «на полке». Любители смогли увидеть актерские дебюты в кино Сергея Юрского и Анатолия Папанова. Анатолий Дмитриевич выхода ленты так и не дождался. Господи! Между созданием картины и ее ущербной, запоздалой встречей с публикой, ибо фильмы надо смотреть тогда, когда они сделаны, прошла, по сути, вся жизнь!

АВТОРА!

Итак, после фильма «Человек ниоткуда» я оказался в немилости, в своей первой опале. В глазах людей, командующих искусством, я оказался личностью, если еще не целиком подозрительной, то, во всяком случае, с неприятным душком. В общем, человеком не совсем нашим. Вдруг выяснилось, что на меня нельзя полностью положиться, что я могу сделать мировоззренческий зигзаг, что во мне есть, наряду с хорошим (это не отрицалось!), какая-то идеологическая червоточинка. В будущем я еще неоднократно буду давать поводы для подобных опасений, но это потом.

И в сталинские времена, и еще совсем незадолго до выхода в свет моей злополучной картины режиссеры, создавшие сомнительную в идейном отношении ленту, неминуемо наказывались. Уже выработался определенный стереотип, как надо поступать с провинившимся постановщиком. Оступившегося художника отправляли на периферийную киностудию, дабы там он осознал свои грехи и исправился. Так поступили, в частности, с Ю. Я. Райзманом. После комедии «Поезд идет на Восток», не понравившейся Сталину, Юлий Яковлевич был откомандирован (читай, сослан!) на Рижскую киностудию. Там, в качестве идеологической реабилитации, он снял биографическую ленту о классике латышской литературы поэте Янисе Райнисе. Фильм наградили Сталинской премией (это было своеобразной формой прощения), и Райзману дали разрешение вернуться в Москву.

В те годы наша кинематография выпускала всего несколько фильмов в год, — восемь-десять, — и Сталин лично принимал каждую картину. Не поручусь за достоверность, но о том, как вождь смотрел комедию Райзмана, разные люди рассказывают одно и то же.

Просмотры проводились поздно вечером, скорее, ночью. Вообще, у Сталина был оригинальный распорядок: он приходил на работу около двенадцати часов дня и не покидал кабинета до шести часов вечера; потом он делал трехчасовой перерыв, а с девяти вечера трудовой процесс снова возобновлялся! Иосиф Виссарионович уходил спать только в три часа ночи. В конце концов, его рабочий режим был его личным делом. Но в действительности так могло только казаться. Все, без исключения, руководители гигантской страны построили деловое расписание по образу и подобию сталинского. Сотни тысяч, если не миллионы начальников работали в унисон с вождем точно в те же самые часы. И делалось это не из чувства любви или

обожания, а от страха. Ведь с девяти вечера до трех ночи Сталин мог позвонить руководителю любого министерства или учреждения и чем-нибудь поинтересоваться, спросить, вызвать для поощрения или нахлобучки, и горе тому, кого не оказалось бы на рабочем месте. В свою очередь, каждый шеф каждого ведомства распространял подобную систему у себя, в своем хозяйстве. И все начальство страны, большое и малое, с девяти вечера до трех ночи дежурило в своих кабинетах, у специальных и обычных телефонов, сидело просто так, на всякий случай, а вдруг Сталину что-нибудь взбредет на ум. А каждого босса ждал государственный автомобиль с водителем. И вот огромный бюрократический аппарат необозримого государства ежевечерне погружался в настороженное, трусливое, полусонное безделье.

Но вернемся к тому ночному бдению, когда случился просмотр комедии «Поезд идет на Восток». У нас все делалось не как у людей. Так же проходила и приемка произведений киноискусства. Министр кинематографии И. Г. Большаков привозил свежую кинокартину в Кремль каждый вечер. И если Сталину вдруг приходило желание познакомиться с новой лентой, она уже была заряжена в кинопроекционный аппарат. Иногда Большакову приходилось ожидать в сталинской приемной очередного просмотра по нескольку недель, пока мысль — развлечься! — не посещала трудолюбивую голову вождя. Смотрел Сталин фильмы всегда с верными своими соратниками, членами Политбюро. В 1933 году Осип Мандельштам сказал о них так (кстати, именно за это стихотворение поэт поплатился жизнью):

> А вокруг него сброд тонкошеих вождей,
> он играет услугами полулюдей...

К 1947 году вожди отъелись и стали толстошеими, пузатыми, кругломордыми.

Не берусь судить почему, но новая кинокомедия чем-то раздражила знатного зрителя. В середине картины, когда на экране поезд, в котором ехали герои ленты (их играли Л. Драновская и Л. Галлис), пыхтя подползал к перрону какого-то города, Сталин неожиданно обратился к Большакову с довольно странным вопросом:

— Это что за остановка?

Большаков оторопел и испугался. Он чувствовал подвох, но не понимал суть вопроса. Показывался художественный фильм, а не документальный. Откуда министр мог знать, в каком именно городе снимался данный кадр? И какое это имело значение? Однако молчать было гибельно, и Большаков неуверенно

пробормотал:

— Я думаю — это Новосибирск, Иосиф Виссарионович!

— Вот тут я и сойду! — пошутил лучший друг советских кинематографистов и покинул просмотровый зал.

Ситуация, в которую он своим неординарным поступком загнал руководителя самого массового из искусств, была архисложная. С одной стороны, Сталин явно выказал неудовольствие картиной. Но, с другой стороны, он ничего определенного не сказал. Не дал ясной формулировки, не поставил клейма. Что было делать Большакову? Выпускать фильм или нет? Спросить великого и мудрого вождя? Нет, это исключалось: бестактность могла кончиться трагически для самого министра. И Большаков принял «соломоново» решение. Фильм выпустили на экран, но одновременно с этим повсеместно была организована травля райзмановской комедии в прессе. А постановщик был на всякий случай удален из Москвы.

Дали пинка и Григорию Рошалю, отправив его в Алма-Ату. Там он заглаживал свою вину (вот только не помню уж, после какого проступка) постановкой биографического фильма о классике казахской литературы поэте Абае.

А Марка Донского, уже после смерти Сталина, турнули в Киев за «Алитет уходит в горы». Что-то он там себе напозволял, наш неистовый Марк. В Киеве Донской искупал грехи, снимая апробированную десятилетиями повесть Максима Горького «Мать».

Как видите, система наказаний наших режиссеров была довольно стройной и не отличалась разнообразием. Хорошо еще, что киностудии находились в крупных городах, в столицах союзных республик. Так что ссылка в Туруханский край или на Колыму, по счастью, отпадала.

Но общественные нравы к моменту моей немилости изменились. Борис Пастернак писал в эти годы:

> Смягчается времен суровость,
> теряют новизну слова...

Со мной не сделали ничего. Не сослали. Не объявили даже выговора. Не вели душеспасительных бесед. Не вызывали в инстанции. Но монолитный удар — и главное безликий, — который был нанесен мне державой, выглядел убедительно, чего там говорить. Я понял — надо замаливать грехи. От меня этого ждали. Мне не преградили путь в кино, нет, но меня стали рассматривать как бы под микроскопом. Объяснить это трудно, но я кожей, порами чувствовал — надо исправляться! Разные

киноначальники в общении со мной как-то изменились. Разница была почти неуловимая и тем не менее существенная. Думаю, что так называемых оргвыводов не последовало только благодаря И. А. Пырьеву. Надо полагать, зная его, что он немало сил положил на мою защиту в разных кабинетах.

Я впервые столкнулся с таким весьма глобальным отчуждением и, чего там греха таить, испугался. Мне ужасно не понравилось быть парией (хотя до такой степени дело не дошло). Я был, честно говоря, попросту не готов к этому.

И тут в поисках вещи для постановки я вспомнил о пьесе «Давным-давно» Александра Константиновича Гладкова. Собственно, именно он и станет героем этой новеллы.

Мне показалось, что, экранизируя пьесу Гладкова, я смогу убить двух зайцев, соединить два желания, как правило, несовместимых. Первое, я не покривлю душой, — пьеса мне очень нравилась, — так что насилия над собой делать не придется. И кроме того, патриотическая вещь Гладкова даст возможность заверить незримую ощетинившуюся силу в моей лояльности и идейной чистоте. Случай, как видите, подвернулся идеальный, так как ни о каком компромиссе речи не было.

Я перечитал пьесу. Вернее, прочитал в первый раз. В 1944 году, когда мне было семнадцать лет, я видел ее на сцене Театра Красной Армии. Это был подлинный праздник, встреча с прекрасным, общение с настоящим искусством. Поставленный одним из лучших театральных режиссеров Алексеем Дмитриевичем Поповым, спектакль искрился, фонтанировал, подчинял себе полностью. Задорные, веселые сцены сменялись грустными, задумчивыми. Блистательные песни, музыка Тихона Хренникова придавали действию то бесшабашность и удаль, то переводили его в элегический лад. До сих пор помню изумительные актерские работы Добржанской (Шура), Пестовского (поручик Ржевский), Хохлова (Кутузов). И, конечно, был еще один фактор, способствующий грандиозному успеху постановки — время. Шла осень 1944 года, война близилась к концу, на всех фронтах велось наступление. Воодушевление, связанное с тем, что стал виден конец всемирного побоища, было в народе огромным. С подмостков, на которых с ухарством, весельем, задором рассказывалось о славе русского оружия, о победах наших предков над Наполеоном, текли в зал электрические токи, возбуждавшие в публике гордость за страну, пьянящее чувство близкой победы, веру в искусство народа, в национальный характер. Одним словом, я, семнадцатилетний первокурсник, сидящий в зале среди зрителей, испытывал тогда дурманящее чувство счастья.

И вот спустя семнадцать лет я прочитал пьесу глазами, прочитал впервые. На меня в этот раз не давило ни исполнение, ни музыка, ни режиссура, ни декорации. Да и время стало другое. И сам я, надо думать, тоже изменился — стал вдвое старше. Так что был, как говорится, один на один с литературным текстом.

И пьеса меня отнюдь не разочаровала. Она была написана превосходными стихами, живыми, разговорными, афористичными, смешными, патетическими. Тут я понял, что вещь создана в первую очередь крупным поэтом. От пьесы возникало ощущение легкости и серьезности, веселья и значительности. И драматургически она была слеплена очень умело и ловко. Конечно, для перевода ее на экран она казалась слишком многословной, но этим грешат почти все произведения, сочиненные для театра.

Итак, я принял решение: буду ставить «Давным-давно». Пырьев, художественный руководитель творческого объединения, отнесся к этой затее с воодушевлением, тогдашний генеральный директор «Мосфильма» тоже не возражал. Директор нашего объединения, мой друг Юрий Александрович Шевкуненко (его пьеса «Сережка с Малой Бронной» была широко известна в начале шестидесятых годов), был, как оказалось, участником постановки пьесы в Театре Красной Армии в 1942 году. Будучи молодым артистом, он играл в постановке роль благородного испанца Винценто Сальгари. Так что вещь для него была близкой, родной. Он был влюблен в пьесу, и поэтому его позиция была однозначной — ставить!

И тут я впервые услышал от него информацию, которой сначала не придал большого значения.

— Договор с Гладковым будем заключать не на самую большую сумму, которая положена, — сказал вдруг Юрий Александрович.

Я удивился, так как он не был прижимистым директором и никогда не обижал авторов.

— Почему?

— У нас в театре, тогда в Свердловске, в 1942 году, во время репетиций, у всех сложилось мнение, что пьесу написал не Гладков.

— Как? — воскликнул я. — А кто же?

— Когда надо было что-то переделать в тексте или написать несколько новых строк, он не мог. Врал что-то. Скрывался куда-то. Так Алексей Дмитриевич и не сумел из него ничего выжать, ни одной строчки, ни одной строфы. У нас никто не сомневался, что «Давным-давно» не его пьеса. Он ее откуда-то раздобыл. Я уверен, он не напишет сценария и нам придется брать

доработчика, который и сделает инсценировку. А доработчику надо будет заплатить. А из каких денег? Поэтому я и хочу оставить резерв, не заключать договор на полную сумму.

— Откуда же могла появиться пьеса? Нет, невозможно! Тогда подлинный автор, если только это правда, объявился бы, предъявил претензии. А по-моему, ничего подобного не происходило...

— Верно. Никто не предъявлял авторства на «Давным-давно».

— Сам видишь! Твоя гипотеза не выдерживает критики, — сказал я. — Это какие-то сплетни.

— Как сказать, — усмехнулся Шевкуненко. — В 1940 году Гладков сидел в тюрьме.

— За что? По политическому делу?

— По уголовному. Он ведь сумасшедший книжник, страстный библиофил. В научном читальном зале Библиотеки имени Ленина заметили, что стали пропадать ценные, редкие книги. Тогда в зал подсадили сыщика, и он «застукал» Александра Константиновича, когда тот засовывал за пазуху какую-то библиографическую редкость. Гладков получил год тюрьмы. Осенью сорокового года он, отбыв срок, вышел из нее, а через короткое время после этого и появилась пьеса «Давным-давно».

— Ты думаешь, он ее вынес из тюрьмы? — спросил я.

— Ничего другого не остается. Обрати внимание — ни до этой пьесы, ни после нее он не написал ни одного стихотворения, ни одной поэтической строфы и вообще ничего в рифму. Во всяком случае, нигде не опубликовал. А человек, который так изъясняется стихами, как автор «Давным-давно», — первоклассный поэт. На голом месте, без большой поэтической работы такого не сочинить.

— И ты полагаешь, что человек, который написал пьесу, не вышел из тюрьмы?!

— Не знаю. Тогда многие не выходили из тюрем, не возвращались из лагерей. История темная...

Я передаю наш разговор, конечно, не дословно, но смысл его я запомнил очень хорошо. И тем не менее я не очень-то поверил в эту зловещую монтекристовскую историю и отправился знакомиться с Александром Константиновичем Гладковым. Он жил во дворике, который размещался между Гоголевским бульваром и тылом Пушкинского музея изобразительных искусств. Где-то в углу двора притулился старый двухэтажный домик. В квартиру Гладкова, на второй этаж, вела со двора деревянная лестница. Александр Константинович произвел на меня замечательное впечатление. Добродушная, застенчивая улыбка на немного одутловатом лице и добрые глаза опровергали

любые нехорошие домыслы в его адрес. Полноватая фигура, сидевший мешком немодный, дешевый костюм, пузыри от колен на брюках и неизменная трубка в руках, — во всем облике чувствовалась неторопливость, спокойствие, обстоятельность. Помню, что в квартирке было действительно очень много книг и какая-то немудреная мебелишка.

Гладков очень обрадовался моему намерению, поставить фильм. Человек он был мало пишущий, очень небогатый (чтобы не сказать бедный), и это предложение было ему выгодно со всех точек зрения. Его пригласили на студию, где с ним и был заключен договор на написание сценария. Случилось это в апреле 1961 года. Руководство объединения оговорило с автором сроки. Чтобы я не опоздал снять зимнюю натуру, — а до этого требовалось выбрать места съемок, найти исполнителей, создать эскизы декораций и костюмов и, главное, сшить эти сложные костюмы, — я обязан был запуститься в производство не позже сентября. Срок сдачи сценария пришелся на середину июля. У Гладкова имелось три месяца. Учитывая, что сюжет и фабула, образы и характеры, диалоги и песни, в общем, существовали, этого времени было вполне достаточно для писателя, который в данном случае работал не с нуля, а делал своеобразную кинокоррекцию своего готового произведения. Я подробно рассказал ему о своих режиссерских пожеланиях. Я твердо знал, какие новые сцены, о чем, в каких именно местах пьесы понадобится ввести.

Гладков все записал себе на листочках, сказал, что ему все ясно, что максимум через месяц сценарий будет у меня в руках. И мы расстались. Я как-то легкомысленно не спросил Александра Константиновича, где именно он будет трудиться над сценарием. Когда недели через две или три я позвонил Гладкову узнать, как движется работа, телефон не отвечал. Никто не брал трубку ни утром, ни днем, ни вечером, ни ночью. Я поехал в знакомый дворик, звонил и стучал в дверь. Напрасно. Тогда я оставил записку, чтобы Гладков мне отзвонил. Звонка не последовало. Когда я через неделю снова появился у гладковских дверей, моя пожелтевшая записка оставалась на том же месте. Я начал беспокоиться (честно признаюсь, не за судьбу автора — за судьбу сценария), стал узнавать подробности его личной жизни. Выяснилось, что у Александра Константиновича был многолетний роман с ленинградской актрисой Большого драматического театра Эммой Поповой. Я набрался нахальства и позвонил ей, незнакомой мне женщине. Я долго извинялся, прежде чем объяснил цель моего телефонного разговора. Однако в Ленинграде Гладкова не оказалось.

Шевкуненко не злорадствовал. Он только грустно качал головой: я, мол, предупреждал. Потом он сказал:

— Думаю, Гладков в течение нескольких месяцев не покажется. Если ты действительно хочешь ставить «Давным-давно», садись за сценарий сам.

Я еще предпринял кое-какие поисковые мероприятия, но Гладков исчез, растворился, как сквозь землю провалился.

И я засел за сценарий. Сначала я сокращал диалог. Это была труднейшая работа — ведь стихи, размер, рифмы. Поэтому приходилось, сокращая, дописывать отдельные строки. Пьеса, если ее сыграть без купюр, шла бы на сцене пять с половиной часов, а мой фильм был рассчитан на час сорок. Представляете, сколько надо было убрать. Но при сокращении не хотелось поступаться ничем хорошим, эффектным, смешным, значительным. Я так углубился в пьесу, что знал ее почти всю наизусть, я пропитался этим ямбом, усвоил лексику, ощутил манеру диалога, влез в шкуру главных героев. Я буквально воплотился в эпоху, которую все это время изучал. Новые сцены, которых в пьесе не существовало, например встречу Шуры и Ивана с раненым офицером, эпизод с русским генералом, который предлагает Шуре поступить к нему в штаб, сцену спасения императорского адъютанта Балмашева, ряд других сцен, я изложил прозой. Эти прозаически записанные сцены были, по сути, подстрочником, который поэт должен был перевести в стихотворный ряд. Выступить самому в подобном поэтическом качестве я не решался. Надеялся на Гладкова, для которого я и подготовил этот полуфабрикат.

Но автора не было. Я метался, расспрашивал общих знакомых. Никто не знал — исчез Александр Константинович.

И наконец, ура! Я узнаю, что Гладков живет у Н. Оттена — был такой кинодраматург — в Тарусе. Узнать тарусский адрес Оттена было не трудно. Я вскочил в автомобиль, положил на сиденье напечатанный и переплетенный вариант сценария с прозаическими вставками и помчался в Тарусу. Вскоре я предстал перед ничего не подозревающим Гладковым. Вообще, Александр Константинович был человеком скрытного или, если хотите, вялого темперамента. Эмоции не играли у него на лице. Лицо его отнюдь не было зеркалом, отражающим мысли и чувства. Он приветствовал меня довольно апатично, но приветливо. Сказал, что вовсю работает. Тогда я стал просить его, чтобы он что-нибудь прочитал мне из написанного, но Гладков стал упираться, говорил, что не любит показывать незаконченную работу. Я, памятуя слова Ю. А. Шевкуненко, стал напирать активнее, но Гладков был непоколебим. Он заявил, что через две недели

приедет в Москву с готовой инсценировкой. Я дал Александру Константиновичу свои заготовки, просил просмотреть, как я сделал сокращения, и пройтись по ним «рукой мастера». Кроме того, я объяснил, что представляют собой прозаические вставки в сценарии. Гладков очень благодарил меня за проделанную работу, сказал, что мой вариант очень ему поможет, и еще раз подтвердил, что через две недели мы встретимся в Москве. Перед отъездом я еще раз попробовал атаковать Гладкова с тем, чтобы он прочитал мне хоть капельку, хоть одну сцену. Тот стоял насмерть. Тогда я сделал неуклюжую попытку. Я попросил показать его мне страницы, над которыми он трудится, просто показать физически. В ответ на мое, в общем-то, бестактное требование, он мог бы обидеться, возмутиться, накричать на меня. Но ничего подобного не произошло. Последовала невразумительная отговорка. Я понял, что больше настаивать невозможно, и уехал несолоно хлебавши.

После этой нашей встречи в Тарусе я не видел Гладкова очень долго, несколько месяцев. Я вернулся в Москву, рассказал Шевкуненко о своей поездке и потребовал доработчика.

— Я думаю, тебе самому надо довести дело до конца, — сказал Юрий Александрович. — Ты в материале, а доработчик пока еще влезет в пьесу, пока сообразит, что к чему... Уйдет много времени.

— Но надо же писать в стихах! — удрученно воскликнул я.

— Ты же когда-то баловался стишками... — сказал Шевкуненко. — В общем, попробуй! Не будет получаться, пригласим кого-нибудь. Кстати, подумай, кто бы мог это сделать? Но я убежден, что у тебя получится.

Но я все-таки решил подождать две недели. Конечно, никто не приехал, не позвонил, не написал. Сценарием по-прежнему не пахло. Я дал телеграмму в Тарусу. От Оттена пришел ответ, что Гладков уехал. Я предпринял последние попытки. Поиски результата не дали. Ни дома, ни в Ленинграде его не было. А уже кончился июль, начался август. Если я в августе не сдам сценарий, картина не состоится. И я засел за стихи. Не буду врать, я управился с этим за неделю. Работа оказалась не столь сложной, пугающей. Если говорить откровенно, это походило на заплаты, которые нужно было подогнать к готовому костюму. Но покрой, фасон, отделка — все это существовало. Надо было, грубо говоря, сварганить искусную подделку, чтобы новые вставки не бросались в глаза.

К примеру, мне необходимо было показать, как Шура Азарова попадает в армию. В пьесе это оставалось за рамками действия. Но кино, мне казалось, требовало, чтобы этот важный сюжетный

ход присутствовал на экране. Так я придумал новый эпизод, в котором Шура со своим дядькой, денщиком Иваном, по дороге на войну замечает во ржи смертельно раненного русского штабного офицера, который вез в одну из армий важный пакет с донесением от фельдмаршала Кутузова. Раненый просит молодого корнета выполнить это поручение. Шура, оставляя с тяжелораненым Ивана, берет пакет и скачет к расположению русских войск. По дороге она натыкается на бивуак французов. Те устремляются в погоню за корнетом. Бешеная скачка. Шура, уходя от преследования, переплывает на лошади реку, русские пушки отгоняют отряд французов, — и Шура, спешившись, вручает важный пакет генералу. Генерал приветливо встречает юного воина и после Шуриного рапорта принимает пакет.

Генерал:
Что ж, на войне, мой друг, как на войне!
А ты, корнет, кавалерист с талантом.
Охотно б взял тебя. Пойдешь служить ко мне
При штабе младшим адъютантом?

Шура:
Я рад!

Генерал (прочитав донесение):
Мюрат пошел в поход, нас хочет окружить.
Фельдмаршал приказал нам отступить!

Я привожу этот пример отнюдь не для того, чтобы похвастать. Стихи не бог весть какие. Но в контексте фильма они сослужили свою службу. Восемь новых эпизодов, даже не эпизодов, а сценок, ввел я в сценарий, и в результате получилось произведение, пригодное для экранизации. И тогда я подумал, если уж я, человек, прямо скажем, со стороны, управился с переводом прозаических отрывков в стихотворный ряд за неделю, то автору пьесы для этой работы, тем более что существовал подстрочник, хватило бы вообще трех дней. После всего случившегося то, что не Гладков автор пьесы «Давным-давно», для меня стало несомненно. Но, честно говоря, в тот момент эти литературоведческие изыскания меня не интересовали. У меня были другие заботы. Распечатанный на машинке киносценарий раздали членам художественного совета. Драматурги и писатели, входящие в этот орган, благословили меня на постановку. Мои стихотворные заплаты явно не выпирали. Сценарий был принят без поправок, единодушно. Гладкова на заседании

художественного совета не было, он по-прежнему находился в бегах.

О том, как сценарий «Гусарской баллады» пробивался сквозь инстанции, я рассказывал в предыдущих главах. Не стану повторяться.

Короче, пока разворачивались бои с Министерством культуры, пока шла борьба за запуск в производство, Гладков по-прежнему отсутствовал. Он ничего не подозревал о том, что происходило на «Мосфильме» с его вещью.

Я же, признаюсь, о нем как-то и не вспоминал. Тем более я уже и не нуждался в нем. Я целиком погрузился в свои режиссерские проблемы, с головой ушел в решение постановочных процессов. И вот где-то в декабре (это вместо-то июля!) из небытия возник Александр Константинович со своей милой, простодушной улыбкой. Он даже не очень затруднил себя объяснениями, пробубнил что-то между прочим насчет причин своего отсутствия, но я слушал его невнимательно. Мне это было уже неинтересно. Он взял написанный мной сценарий, прочитал его и на следующий день объявил, что он согласен со всем тем, что я сделал, возражений у него никаких и, вообще, ему повезло, что я оказался таким чутким к его литературному первоисточнику. Меня это тоже устраивало.

Вышло так, что тем самым доработчиком, о котором вначале говорил Шевкуненко, по иронии судьбы оказался я сам. Руководство объединения предложило Гладкову перезаключить договор. Он безропотно согласился. Авторская формула в договоре гласила (так осталось и в титрах фильма): «Сценарий Александра Гладкова при участии Эльдара Рязанова». К сожалению, Юрию Александровичу не удалось выбить те деньги, которые составляли резерв и были недобраны до потолочной суммы договора. Так что я влез в соавторство за счет Гладкова. Но видит Бог, у меня не было таких грабительских намерений. Я стал соавтором поневоле, от безвыходного положения. В мои замыслы не входило обирать несчастного Гладкова, и только его упорное сопротивление написанию сценария породило эту ситуацию. Впрочем, сам Гладков, казалось, по данному поводу совсем не сокрушался. Он стал отныне появляться в съемочной группе добровольно и довольно часто. Смотрел кинопробы, эскизы декораций, рассказывал о разных театральных спектаклях, об исполнительницах роли Шуры, давал советы, и замечу, очень толковые. Человек он был мягкий, деликатный, неназойливый. Помню, как он поддержал меня, когда я осуществлял авантюру с утверждением Игоря Ильинского на роль Кутузова. Отныне он стал полноправным, интересующимся съемочными делами

автором. Когда же фильм был закончен, он пришел на премьеру с двадцатью экземплярами пьесы «Давным-давно», изданной в издательстве «Искусство», и подарил их с трогательными надписями исполнителям главных ролей и творческим работникам съемочной группы.

Работа над «Гусарской балладой» кончилась и ушла в прошлое. Меня с Гладковым, кроме картины, ничего не связывало. И мы больше не встречались. По-моему, после фильма мы не виделись ни разу. Но расстались мы в добрых отношениях. Близости, дружбы не возникло — да он был и старше лет на пятнадцать, — но и вражды не было никакой.

Я пошел по жизни дальше и, оставаясь при своем мнении об авторстве пьесы «Давным-давно», все же порой сомневался. Очень уж привлекателен был А. К. Гладков. В нем напрочь отсутствовала дешевка, по своему характеру он совсем не был хищником, скорее наоборот. Кроме того, помимо первой тюрьмы, где он пострадал, так сказать, за дело, он сидел еще раз, во втором случае совершенно безвинно. И опять его любовь к книгам сыграла роковую роль. Он где-то раздобыл книгу Адольфа Гитлера «Майн кампф» на русском языке. Не знаю уж, было ли это типографское издание или же машинописный экземпляр, во всяком случае гитлеровское сочинение по-русски было неслыханной редкостью. Гладков дал книгу почитать какому-то своему приятелю. А этот доброхот донес, сообщил, стукнул. И Гладкова арестовали...

Случилось это либо в конце сорок девятого года, либо в начале пятидесятого. Его обвинили в распространении вражеской идеологии и дали десять лет. Это было абсурдное обвинение — распространять гитлеровские бредни через пять лет после окончания войны не пришло бы в голову никому. Но шла вторая, после тридцать седьмого года, волна посадок. Процессы над руководителями в социалистических странах, постановления ЦК КПСС об искусстве и литературе, о кинофильмах «Большая жизнь», «Иван Грозный», «Простые люди», «Адмирал Нахимов», об опере «Великая дружба», поношение Зощенко и Ахматовой, разгром журналов — опять наступила эпоха реакции. Вернее, реакция была все время, просто порой она принимала кровавые формы. В идеологии бесчинствовал Жданов, а тюрьмы и лагеря заполнял Берия. И Гладков попал в эту мясорубку. Он говорил мне потом:

— В эти годы я разделил участь своего народа.

Но вот что любопытно: спектакль «Давным-давно» продолжал идти на подмостках. Это было странно, необъяснимо. Обычно, если автор отправлялся в «места не столь отдаленные» или если его убивали как «врага народа», сочинения этого человека

запрещались. Книги изымались из библиотек. Ежемесячно в библиотеки приходили списки с названиями и фамилиями, которые надо было изъять и уничтожить. Разница с фашизмом была только в том, что гитлеровцы жгли книги открыто, а у нас книги истреблялись тайно. Спектакли обвиненных драматургов закрывали, на фильмы накладывался арест. Эта традиция существовала до крушения СССР, то есть до 1992 года.

А вот для Гладкова было сделано непонятное исключение: автор сидел, а его творение продолжало триумфально идти на сценических подмостках. Объяснить эту ненормальную ситуацию, которая в любой другой стране была бы, наоборот, нормой, не берусь.

В 1953 году, вскоре после смерти Сталина, Гладков был освобожден и, разумеется, реабилитирован. Скорому выходу его из лагеря способствовал, по рассказу самого Гладкова, следователь и писатель Лев Романович Шейнин.

Страдания, выпавшие на долю Александра Константиновича, тоже, естественно, располагали к нему. И все-таки...

Когда я изредка вспоминал, как Гладков увиливал от написания сценария, я не мог понять, почему он, скажем, не нанял какого-нибудь литературного негра, чтобы тот зарифмовал ему, за плату, разумеется, эти несколько сценок. Он мог бы, в конце концов, сослаться на свою неслыханную занятость, чтобы не вызвать подозрений. Но ему, видно, подобная хитрость даже не пришла в голову. Он простодушно полагал, что как-нибудь обойдется. Сходило же с рук до этого. И он оказался прав, действительно обошлось.

Шли годы, и я почти позабыл обо всей этой истории, как вдруг в четвертом номере журнала «Вопросы литературы» за 1973 год, через одиннадцать лет после наших общений, появились гладковские мемуары, посвященные созданию пьесы «Давным-давно» и фильма «Гусарская баллада». Я прочитал их, как вы понимаете, с нескрываемым любопытством. И тут у меня отпали последние колебания. Как ни странно, именно эти мемуары в сочетании с тем, что я знал, поставили для меня точку.

Воспоминания А. К. Гладкова вошли в его книгу «Театр», изданную в 1980 году, так что найти его статью и ознакомиться с ней не представляет никакого труда.

Мемуары пишут по-разному. Строки же, посвященные сочинению «Давным-давно», по-моему, были написаны с одной только целью — доказать собственное авторство. Либо Гладкову говорили кое-что в лицо, либо до него доходили неприятные разговоры и слухи, что пьеса на самом деле принадлежала не ему. В общем, надо было всех уверить в обратном.

Я не могу доказать справедливость своих утверждений, да это для меня и не столь важно. Но какая-то фальшь, неискренность время от времени проступает сквозь мемуарные строчки. А главное, приводится очень много совершенно несущественных, не имеющих никакого значения мелочей и подробностей, которые вроде бы должны создать у читателя атмосферу подлинности. Я могу привести множество цитат, заставляющих пожимать плечами. Приведу лишь некоторые:

> Писалась пьеса в разные дни по-разному, но в целом легко — и довольно часто — сказочно легко. Были рабочие ночи, когда я писал с ощущением, что кто-то за моей спиной диктует мне стихи...

Действительно интересно: кто?

> Я набрасывал сцену по приблизительной фабульной схеме, и все характерные черты и подробности являлись сами собой, как по волшебству...

И тут трудно возразить...
Пойдем далее:

> Я сочинял ямбические строки не только у себя в комнате за письменным столом, но повсюду: в булочной, в метро, в вагоне электрички...
>
> ...Финал третьего акта с репликой Нурина: «Она иль не она? Коль мы теперь одни...» — я сочинил в поезде на перегоне между Тайнинской и Перловской...

Обратите внимание, именно между Тайнинской и Перловской, а не между, скажем, Мытищами и Болшевом.
Еще одна цитата:

> Суть эпизода с Кутузовым я придумал на углу улицы Фрунзе, возвращаясь домой из продмага...

Да, да, именно из продовольственного магазина, а не из писчебумажного или обувного.
Конечно, дело каждого извлекать из своей памяти ту или иную подробность, но эти частности, приведенные в мемуарах Гладкова, лично меня почему-то настораживают.
Далее следуют воспоминания Гладкова о том, как мы вместе работали над фильмом. Там сказано обо мне немало добрых слов, и я благодарен Александру Константиновичу за это. Хотя в контексте этих своих заметок я выгляжу как раз ужасным,

неблагодарным чудовищем, которое выступает с какими-то немыслимыми разоблачениями вместо того, чтобы на худой конец промолчать. Страницы, связанные с постановкой картины, написаны довольно аккуратно, там все больше общих слов, безликих фраз. Местоимение «я» встречается редко. Но некоторые частности, признаюсь, несказанно удивили меня. Итак, прильнем к гладковским строчкам:

> Мы решили отказаться от многих сцен, которые хорошо звучали в театре, а взамен написать новые...

Я не совсем понимаю, при чем тут местоимение «мы» и глагол «написать»...

Дальше я цитирую еще одно любопытное высказывание: «...он (речь идет обо мне) заставил меня переписывать стихотворный диалог, и он добился своего».

Увы! Этой фразой Александр Константинович мне сильно польстил. Этого я как раз добиться от него не смог. Он стоял насмерть и не переписал ни одной строчки...

Собственно говоря, вот и вся история. Мне нечего больше добавить, а выводы делайте сами. Я не знаю, надо ли было вообще рассказывать все это? Во всяком случае, я не преследую здесь никаких целей, кроме того, чтобы поведать о том, с чем столкнулся, чему был свидетелем. Я, как вы понимаете, сам ни на что не претендую. Я знаю точно лишь одно: пьесу «Давным-давно» написал не я. Во всем моем рассказе только предположения, домыслы, догадки. Здесь ничто не опирается на реальные доказательства. В суде, наверно, подобный иск не приняли бы. Может, я прав в своих подозрениях, а может, оклеветал достойного человека. Не знаю. И тем не менее собственная точка зрения у меня имеется.

Скорее всего, за этой загадочной историей кроется трагедия, каких случалось немало в наше жестокое время. Думаю, и, конечно, бездоказательно, что Гладков получил эту пьесу в тюрьме от человека, который никогда не вышел на свободу. Можно представить еще более страшную версию, что автор выжил, но понял, что никогда не сможет подтвердить, доказать, обосновать своего права на пьесу и промолчал всю оставшуюся жизнь.

Во всяком случае, в чужое произведение возможно так вжиться, что оно станет казаться собственным. Я по себе знаю — такое вполне вероятно. Ведь я насквозь пропитался духом, стилем, языком, образами пьесы во время постановки. Она вошла буквально во все мои поры. О подобном вживании в чужое произведение, возможно, говорит и опыт Михаила Шолохова.

Впрочем, я и здесь ничего не утверждаю.

Так кто же все-таки подлинный сочинитель замечательной, можно уже сказать, классической пьесы «Давным-давно»? На всем этом лежит покров тайны.

Может быть, время еще разрешит печальную загадку. Хотя, думается, секрет этот так и останется неразгаданным...

КАК ЛЕТАЮТ АВТОМОБИЛИ И ЕЗДЯТ САМОЛЕТЫ

Первые трюки в кинематографе появились на самой заре его существования. В фильме братьев Люмьер «Политый поливальщик», который, кстати, считается первой кинокомедией, был использован нехитрый прием. Дворник поливал мостовую из шланга, а озорник мальчишка наступал ногой на резиновую трубку. Вода переставала идти. Дворник наклонялся, пытаясь понять, в чем же дело, а в это время паренек спрыгивал со шланга и вода обдавала самого поливальщика. Эта «фильма», как говорили тогда, шла буквально минуту и вызывала неимоверный смех зрительного зала. Так что можно считать, что кинокомедия родилась из трюка. И действительно, в эпоху «великого немого» все комедийные картины строились на трюковой основе — вспомним ставшие киноклассикой ленты Чарли Чаплина, фильмы с участием Гарольда Ллойда и Бастера Китона.

Трюки бывают разные. Я бы разделил их на три вида. Первый: смешная, анекдотическая ситуация, взятая из жизни и зафиксированная на пленку. Скажем, тот же «Политый поливальщик». Здесь экран является не родоначальником трюка, а только средством его передачи. Второй: фокусы, каскады, трюки, аттракционы, пришедшие в кино из балагана и цирка. Когда на экране в кавалерийском бою падает лошадь, увлекая за собой всадника (такой каскад называется «подсечка»), это, по сути дела, цирковой акробатический конный трюк, приспособленный для кино. Когда в «Кавказской пленнице» делают укол толстяку (Евгению Моргунову) гигантским шприцем — это тоже типичный, клоунский, эксцентрический прием гиперболизации. Кинематограф в обоих последних случаях просто-напросто использовал цирковой и эстрадный арсенал. И третий вид — когда трюк связан исключительно с кинотехникой и без нее невозможен.

В фильме-ревю «Весенние голоса» хор ремесленников пел песенку «Фуражечка». На экране этот концертный номер выглядел так: один из героев якобы показывал фокусы своим приятелям. Он клал на обычный стол свою фуражку учащегося ремесленного училища, подобно иллюзионисту, делал над ней пассы, потом поднимал головной убор, а под ним на столе стоял хор из шестидесяти юношей и залихватски пел песню. Подобный трюк без участия кинотехники не осуществишь.

В ранних комических фильмах главным образом применялись

трюки цирковые, балаганные. Это требовало от актеров-исполнителей высокого акробатического мастерства, умения кататься на роликах, балансировать на канате, висеть над городом на высоте небоскреба, ходить на руках, делать сальто, шпагат и многое, многое другое. Тогда не понимали слова «дублер». Легче было научить циркача, акробата нехитрым приемам актерской игры, чем подменять в кадре исполнителя каскадером для выполнения «смертельного» номера. Большинство трюковых «звезд» зажигались в безмолвном тогда кинематографическом небе, приходя из мюзик-холлов, цирков, профессионального спорта.

Из кинотехнических приемов в комических лентах тех лет использовались лишь обратная съемка (в кадре происходило все наоборот, шиворот-навыворот) или же замедленная съемка (герои носились по экрану со страшной, нечеловеческой скоростью). Других комбинированных методов съемки кинематограф еще не знал и смешил зрителя за счет выдумки трюкачей и мускульных усилий исполнителей.

С появлением звука жанр постепенно все больше и больше начал приближаться к реализму, к подлинной жизни. Главными стали характеры героев, диалог, сюжетная драматургия. И трюки — эксцентрическая форма восприятия действительности — мало-помалу отошли на второй план.

Одновременно с уменьшением числа трюковых комедий увеличились масштабы и диапазоны комбинированных съемок. Благодаря рирпроекции, инфраэкрану, перспективным совмещениям, макетам и другим техническим новшествам возможности кино стали поистине безграничны. Появился даже термин «чудеса кино». Но эти «киноволшебства» перекочевали из жанра комедии в мир детского и научно-фантастического фильма. Вспомните картины наших сказочников Александра Птушко и Александра Роу: «Гулливер в стране лилипутов», «Садко», «Руслан и Людмила», «Кащей Бессмертный». Но постепенно комбинированные съемки вошли в кинообиход. Ими стали часто пользоваться кинематографисты, работающие во всех жанрах, когда технически нельзя было осуществить какой-либо кадр в натуре. Предположим, летящий ночью самолет, столкновение поездов, взрыв моста, кувыркающийся с откоса автомобиль, морской бой старинных фрегатов, авиационная катастрофа и так далее. Во всех этих случаях тщательно изготавливались макеты, которые и подвергались искуснейшим манипуляциям «комбинаторов».

Однако я не собираюсь писать историю трюкового кино и попытаюсь поведать лишь о своем небольшом и скромном опыте.

Как, для чего, из каких соображений вводил я трюки в свои комедии? И каким образом осуществлял их?

По-настоящему я использовал трюки как художественный элемент, как средство воздействия в комедии «Человек ниоткуда». Экстравагантность сюжета диктовала необходимость поиска своеобразной стилистики. У нас в кино существовал богатый опыт создания киносказок, но для «Человека ниоткуда» заимствовать эту эстетику не годилось. И хотя искали непрерывно, стиль, интонация, манера давались очень трудно. Все оказалось для меня ново. Красили натуру, например делали розовым асфальт или синими — наружные стены домов. Соответственно костюмы героев тоже решались и как привычные и в какой-то степени условные. Наряду с творческими проблемами возникали и чисто технические, причем зачастую от них зависел успех того или иного трюка. А трюками самыми разнообразными лента была насыщена до предела. Например, Чудак замечал с крыши стадиона в толпе расходящихся болельщиков любимую женщину. Он прыгал к ней вниз с немыслимой высоты, но попадал в жерло водосточной трубы. По мере того как его тело двигалось внутри трубы, она расширялась, принимая форму тела. Наконец Чудак вылетал из трубы и плюхался на асфальт. А вот еще трюк: Чудак хватался за кабель, и его дергало электрическим током. Контур дикаря вдруг начинал светиться, ореолить. Когда Чудак заявлялся в учреждение, он все еще продолжал оставаться наэлектризованным. Неожиданно с его руки срывалась молния, прямым попаданием поражала бюрократические бумаги и испепеляла их. Никчемная писанина горела ярким пламенем и превращалась на глазах зрителей в кучку пепла.

Подобные «штучки» вводились не только и не столько для того, чтобы потешить публику, но главным образом чтобы подчеркнуть необычность жанра, своеобразную форму ленты, странную ее стилистику. Помимо таких, чисто кинематографических трюков в комедии было полно спортивно-цирковых аттракционов.

После того как мы расстались с Игорем Владимировичем Ильинским, начались долгие поиски нового главного исполнителя. Наконец мы обнаружили молодого актера Большого драматического театра в Ленинграде — Сергея Юрского. Юрский родился и вырос в семье известного циркового режиссера. Его детство прошло в цирке и за его кулисами. Юрский знал искусство арены, был мускулист и спортивен. В театре его карьера только начиналась — двадцатипятилетний, подающий надежды актер сыграл на сцене свою первую роль. В кино он не

снимался ни разу. Первая же предложенная Юрскому киноролъ оказалась очень трудной — условной, эксцентрической, гротесковой и одновременно реалистической, нагруженной драматическим эмоциональным содержанием. По-моему, Сергей Юрский с ней успешно справился. Не скрою, мне очень приятно, что именно моя комедия открыла для кино этого талантливого артиста... В отличие от «Человека ниоткуда» в «Гусарской балладе» не было, пожалуй, ни одного трюка, связанного с применением
кинотехники. Все аттракционы носили спортивный, акробатический, цирковой характер и выполнялись наездниками и фехтовальщиками. В съемочную группу были приглашены бесстрашные джигиты из цирковой конной труппы Михаила Туганова и целая когорта замечательных саблистов, шпажистов и рапиристов. Среди них встречались мастера спорта и чемпионы Советского Союза. В съемках конных и пеших сабельных боев служба техники безопасности сразу же запретила использование боевого оружия. Изготовили бутафорские клинки из дерева. Однако во время первой же тренировки актеры вошли в раж и так исступленно размахивали деревянным оружием, что все сабли, шашки и палаши превратились в обломки и щепки. Пришлось самовольно нарушить инструкцию и дать артистам настоящие клинки. Опасность усугублялась тем, что фехтовальные сцены велись на снегу. Чтобы уменьшить скольжение, участникам сабельных драк подбили сапоги гофрированной резиной. Акробатические, «мушкетерские» конно-спортивные каскады выполняли не только джигиты и спортсмены. Рядом с ними действовали и актеры. Достаточно было одного неосторожного или неверного движения, чтобы серьезно поранить человека. Ведь актеры, несмотря на обучение, владели холодным оружием далеко не блестяще. Конечно, в опасные моменты каскадеры брали на себя непосильную и рискованную для артистов работу и подменяли их. В эпизоде, когда Шурочка из-под носа французов увозила карету с пленным русским генералом Балмашовым, вместо Ларисы Голубкиной на ветвях дерева притаился цирковой наездник Василий Роговой. Фигуры молодого джигита и актрисы были схожи. Каскадер без промаха спрыгнул с дерева на небольшую крышу едущей внизу кареты, «разрядил» в упор два пистолета в кучера и во французского охранника, лихим прыжком прямо с крыши кареты перемахнул на круп лошади и вовсю погнал экипаж, за которым, стреляя из пистолетов, побежали пешие мародеры. Потом мы усадили на коня артистку, и съемка эпизода продолжалась уже с Голубкиной. Точно подобранный дублет и скрупулезный монтаж позволили нам и на

этот раз провести зрителей.

Или вспомним трюк, когда денщик героини Иван (в исполнении Николая Крючкова), как настоящий богатырь, бросал с антресолей старинный огромный диван на головы трех «французов» и те единым махом замертво валились на пол. Открою секрет: диван был сделан из поролона и весил не больше двух-трех килограммов. Крючков очень натурально изображал, как тяжела старинная мебель, а от «французов» требовалось естественно подыграть удар здоровенного дивана и правдиво рухнуть бездыханными.

Подобные аттракционы носили, конечно, несколько гиперболизированный характер — в жизни такие титанические усилия были по плечу отдельным физически развитым личностям. Нам же хотелось показать, как ненависть к захватчику словно удесятерила силы русских, как доблестно, беззаветно сражались они за свою Отчизну, подчеркнуть мощь и непобедимость наших отважных предков. Так что трюки в «Гусарскую балладу» вставлялись не только для развлечения.

Замечено, что я очень пристрастен к автомобильным погоням. И действительно, в «Берегись автомобиля» «Волга» удирает от мотоцикла, в «Стариках-разбойниках» машина гонится за пешеходом, в «Невероятных приключениях итальянцев в России» автомобиль преследует автомобиль. Я даже умудрился вставить трюки с машиной в «Иронию судьбы», где их могло бы и не быть. Критика отнеслась к этому вставному эпизоду как к понятной слабости режиссера.

В «Берегись автомобиля» каскадером, выполнившим все выкрутасы «Волги», работал Александр Микулин. Высокий, широкоплечий парень, влюбленный в машины, он смолоду выбрал себе такую необычную, опасную профессию и остался верен ей всю жизнь. Все трюки в картине были им осуществлены по-настоящему, без «липы», без применения комбинированных съемок. Микулин действительно на полной скорости проскакивал под мчащимся грузовиком-трубовозом, с ходу разворачивался на 180 градусов, въезжал на быстро идущий трейлер, прятал машину на откосе дороги, чтобы милиционер-мотоциклист с шоссе не заметил ее, лихо мчался по кочкам и рытвинам и вытворял многое другое.

После того как аттракцион бывал снят, Микулин с деланно простодушным видом подходил ко мне и невинным голосом предлагал повторить каскад, но с тем, чтобы я находился внутри машины и испытал его ощущения на собственной шкуре. Отказаться от предложения, которое он всегда делал публично, значило расписаться в трусости. Производственной

необходимости в этих повторах не было никакой — Микулин просто устраивал мне своеобразную проверку. Мол, ты вот здесь мной командуешь, а каков ты сам? Что мне оставалось делать? Напуская на себя безразличие, я соглашался, садился в автомобиль, и трюк проделывался еще раз, теперь уже вместе с режиссером. Когда, в частности, мы проскакивали под трубовозом, я, отлично зная, что зазор между трубами и крышей «Волги» достаточно велик, все равно инстинктивно пригнул голову. Микулин радостно засмеялся. Так что все автомобильные фокусы я испробовал на себе, каждый раз испытывая острое, возбуждающее чувство риска.

Я должен отдать должное Микулину, его беззаветности и преданности делу. В его распоряжении имелась одна-единственная обыкновенная серийная машина, полученная с конвейера завода. В ней не установили ни усиленного двигателя, ни дополнительных аксессуаров, которые увеличили бы мощность или хотя бы приемистость автомобиля, ни особой резины на колесах. Микулин не имел права ничего поломать в автомобиле, потому что тогда остановились бы съемки. А ведь во время исполнения трюков всегда искушаешь судьбу. За рубежом каскадер имеет обычно несколько идентичных экземпляров машины, так как эксперименты не обходятся без поломок. Положению нашего гонщика завидовать не приходилось. И тем не менее, мне кажется, он с честью вышел из «нищенской» ситуации.

Нам хотелось придать мятущейся автомашине, удирающей от автоинспектора, хоть в какой-то степени черты героя фильма, как бы вложить в неодушевленный предмет — автомобиль... растерянность Деточкина, его боязливость, упорство, желание уйти от преследования. Вот «Волга» съехала под откос и притаилась там, скрываясь от орудовца. Мы старались, чтобы зритель отождествлял в этом кадре состояние машины с состоянием Деточкина. Но особенно, как мне думается, это проявилось в «трюке наоборот», я бы сказал, в «антитрюке», когда сначала Деточкин, а затем и милиционер еле двигались в зоне пионерского лагеря, где установлен дорожный знак «Осторожно, дети!» и запрет ехать быстрее двадцати километров в час. Инспектор приказывал угонщику причалить к бровке, а похититель упрямо отказывался. Их мимическая перебранка происходила в то время, когда автомобиль и мотоцикл ползли как черепахи. И никто из героев не нарушил правил игры, автодорожного и человеческого кодекса чести. Эта сценка внутри большого каскадного эпизода автомобильных гонок говорила о многом: она показывала гуманность и благородство наших персонажей, как «жулика», так и стража закона. Трюк содержал в

себе смысл, нес философскую и этическую нагрузку. Когда удается придумать аттракцион, в котором занимательность сочетается с идеей, это всегда праздник.

До сих пор я рассказывал о картинах, где трюки, фокусы, «чудеса» занимали важное, но не главное место. Однако в 1973 году мне довелось снимать чисто каскадную комедию. Аттракционы, трюки являлись, по сути дела, содержанием фильма, направляя, двигая и определяя его драматургическое развитие. Речь идет о «Невероятных приключениях итальянцев в России».

Вместе со своими товарищами в этом фильме я решил пойти по пути «чистого» трюка. В картине не должно быть ни одного комбинированного кадра! Каким бы аттракцион трудным и невероятным ни был, мы не станем прибегать к «чудесам кино». В «Итальянцах в России» трюки являются не гарниром, а мясом, они — содержание произведения. От безупречности и подлинности их выполнения зависел во многом и успех фильма. Зритель не должен был иметь повод сказать: «Это жульничество, тут нас обманули, это все — техника кино!» Задача, которую мы себе поставили, была исключительно сложна. И тем не менее в фильме нет ни одного комбинированного кадра!

Но начну по порядку... Первый трюк, который зритель видит в начале комедии, — сумасшедший проезд «скорой помощи» по тротуару между столиками кафе. Медицинская машина вынуждена проскочить по тротуару, потому что образовалась автомобильная пробка, римский «трафик» закупорил движение.

Снимали в Риме, на Пьяцца ди Навона. Площадь очень красивая, там всегда толпы туристов, и поэтому по ней запрещена автомобильная езда. Добившись разрешения снимать, мы создали затор собственными силами, из машин членов съемочной группы. Мы взяли у хозяина летнего кафе столы и стулья, посадили несколько человек массовки, а одного из них поместили возле стены.

Возможности репетировать не дали. Римская полиция разрешила проделать это один раз и быстро убраться восвояси. Что получится, оставалось неизвестным. На всякий случай поставили два съемочных аппарата, и итальянский каскадер сел в «амбуланцу» (так называется машина «скорой помощи»). Оглушая сиреной, с немыслимой скоростью медицинский микроавтобус вырулил на площадь, свернул с мостовой и понесся по тротуару. Раздался пулеметный стук падающих столиков, стульев, крики — и «амбуланца» снова выехала на мостовую.

Человек, сидевший около стены, закричал истошным голосом и упал. Все кинулись к нему — было полное ощущение, что

машина вдавила его в стену. По счастью, этого не произошло. Просто человек смертельно перепугался, пережил серьезный шок. «Скорая помощь» проехала от него буквально в миллиметре.

Сразу же начался скандал. Участники массовки и толпа, которая возникла мгновенно, стали требовать от директора картины денег в уплату пострадавшему и заодно — всем свидетелям тоже. Иначе они сейчас же пойдут в редакцию газеты, которая помещается тут же на площади, расскажут о безобразии съемочной группы и фирме Дино Де Лаурентиса не поздоровится.

Директор картины тоже кричал, но это не помогло. Пришлось откупиться деньгами, после чего скандал удалось замять. Съемки продолжались.

Целая серия трюков предшествует эпизоду посадки самолета на шоссе: Мафиозо разбивает иллюминатор в самолете, его высасывает наружу, он обледеневает, в салоне самолета создается эффект невесомости и т. д.

В итальянском кинематографе существует профессия, которой, к сожалению, нет в нашем кино, — мастер специальных эффектов. У нас эту должность занимал скромный, очаровательный человек — Джулио Молинари. Казалось, он умеет делать все. Например, Джулио изготовил состав — помесь слюды и стекла, который на глаз выглядит абсолютно прозрачно. Но это «стекло» не режется, оно безопасно, его можно разбивать рукой, и не будет ни царапины, ни капли крови. Джулио Молинари вставил свое специальное стекло в иллюминатор самолета, а также в оконную раму декорации склада матрешек. Мафиозо влетал в склад, вышибал окно своим телом, и это было совершенно безопасно для актера.

Обледеневший Мафиозо — это тоже работа Джулио Молинари. Он сумел по фигуре Тано Чимарозы смастерить специальный панцирь из материала, похожего на плексиглас. Присыпанный тальком и нафталином, панцирь сверкал, блестел и переливался, как лед, и вместе с тем от него можно было откалывать куски, как ото льда.

Теперь, пожалуй, о самом трудном аттракционе — посадке самолета на шоссе. В мировом кино до сих пор не было подобного кадра, сделанного по-настоящему, не путем комбинированных съемок. Реализация этого трюка потребовала от нас немало выдумки.

Когда реактивный лайнер садится на взлетно-посадочную полосу аэродрома, то сила удара такова, что толщина бетона или асфальта должна быть не менее 70 — 80 сантиметров. Шоссейных дорог с таким глубоким покрытием не существует. Кроме стратегических, секретных. Туда ход был закрыт, из гражданских

— ни одна автострада не годилась для посадки многотонной громады. У нас снимался «Ту-134», большой воздушный корабль, летящий со скоростью 900 километров в час.

Обдумав все возможные варианты, мы приняли решение: сажать самолет на аэродромную полосу, «загримировав» ее под шоссе. Со взлетно-посадочной дорожки пришлось удалить опознавательные знаки, прожектора и прочие авиационные обозначения. Маляры начертили на бетоне белые линии, какие обычно нарисованы на автострадах.

Но главное — нужно было приземлить самолет среди едущих автомобилей. Какой летчик решится на это?

Самолетная «эпопея» снималась на Ульяновском аэродроме, в школе пилотов гражданской авиации. Заместитель начальника школы Иван Антонович Таращан предложил: «Возьмите письмо из Министерства гражданской авиации, в котором мне позволят летать с нарушением инструкции, и я выполню трюк».

Когда мы заикнулись об этом в Министерстве гражданской авиации, с нами просто не стали разговаривать.

«Это смертельно опасно! Это запрещено!» — категорически заявили нам. В министерстве никто не хотел рисковать. Если бы, не дай Бог, случилось несчастье, человек, давший разрешение, стал бы отвечать за гибель самолета и людей. Среди руководителей гражданской авиации безумца не нашлось. И мы приехали в Ульяновск без письма министерства.

Летчик Таращан сначала наотрез отказался выполнить нашу просьбу — посадить самолет на взлетную полосу, по которой будут ездить автомобили. Но где-то в глубине души замечательному пилоту хотелось совершить трюк, какого еще никто не исполнял. Понимая огромную ответственность, которая лежит на нем, он потребовал: «Машины — только легковые, за рулями — только летчики: в этой чрезвычайной ситуации им легче будет ориентироваться мгновенно и безошибочно».

Мы созвали всех летчиков, имеющих личные машины, и «мобилизовали» их на съемку.

По краям взлетной полосы навстречу друг другу бежали легковые автомобили, и Таращан посадил гигантский лайнер на взлетную полосу. Иван Антонович проделал это по нашей просьбе шесть раз, и каждый раз выполнял задание безупречно!

Потом в фильме следовали кадры, как «Ту-134» едет по шоссе, автомобили снуют у него под крыльями, обгоняют, самолет проезжает по улице городка. Эти проезды снимались на резервной полосе аэродрома, где построили декорации домов, установили светофоры, посадили деревья, привезли киоски «Союзпечати» и бочку с квасом. По тротуарам спешили люди,

бежали дети, за квасом стояла очередь. И во всей этой натуральной уличной суете самолет-гигант выглядел независимым, добродушным и смешным великаном среди лилипутов — машин и людей.

Если бы не Таращан и его товарищи, вместе с ним пилотировавшие самолет, если бы не летчики, которые умело увертывались на автомобилях от воздушного корабля, если бы не их умение, храбрость, причем не только профессиональная, но и гражданская, этого эпизода в картине не было бы. А мне кажется, что сцена не только украсила фильм, она еще своеобразный памятник мужеству и настойчивости.

Большинство трюков в автомобильной погоне выполнил итальянский каскадер, автогонщик Серджио Миони. Возьмем, к примеру, перелет «Жигулей» через реку. Этот трюк тоже был осуществлен «по правде». На берегу речки Клязьмы соорудили трамплин. Гонщик разогнался, поднял автомобиль в воздух и плавно перелетел через реку. Длина прыжка составила около 40 метров.

Надо отдать должное Серджио Миони. Он человек бесстрашный, способный на любой головоломный трюк. К сожалению, его инженерное дарование оказалось значительно ниже качеств гонщика. Почти все произведенные им расчеты (а по договору это входило в его обязанности) были неверны. Наши инженеры зачастую переделывали их по многу раз.

Съемки автомобильных эпизодов проходили нервно и напряженно — малейшая ошибка могла погубить жизнь человека. Всегда рядом дежурили «скорая помощь» и пожарная машина.

Уйму хлопот вызывал эпизод, где белый «Москвич» с тремя героями переворачивается вверх тормашками, попадает в желоб, опускается по нему и сваливается на крышу спешащих «Жигулей». Так две машины едут одна на другой, пока Ольга, обидевшись на злую реплику Джузеппе, резко не поворачивает свой автомобиль. Тогда «Москвич» соскакивает с крыши, становится на колеса, и погоня продолжается.

Для этой сцены построили специальную декорацию в Рублевском песчаном карьере. Первую половину трюка, когда Миони с двумя куклами, привязанными внутри «Москвича», пробивает ворота, сторожку и «кладет» автомобиль на собственную крышу, удалось снять более или менее легко. А вот с кадрами, когда машина с задранными к небу колесами скатывается по желобу и падает на «Жигули», пришлось помучиться очень долго. Было сделано бесчисленное множество попыток, прежде чем это вышло. Чтобы «Москвич» не раздавил хрупкие «Жигули», мы сталкивали по желобу кузов «Москвича»

без двигателя, а внутри, конечно, не было людей — лишь три чучела, одетых в костюмы наших героев.

Оператор Михаил Биц предложил забраться на переднее сиденье и снять кадр изнутри кузова перевернутой «вверх ногами» машины. Мол, такой кадр очень эффектен. Я к Бицу относился с большой симпатией, и мне казалось, что он еще пригодится для следующих картин. Я ему этого не разрешил. Такого кадра в фильме нет.

Хочу рассказать, как появилась сценка, когда «жигуленок» на полной скорости нырнет под трубовоз, едет, прячась под ним, а мимо проносятся недоумевающие преследователи.

Во время съемок «Берегись автомобиля» операторы Владимир Нахабцев и Анатолий Мукасей и я ехали по Киевскому шоссе. За рулем «Волги» сидел Александр Микулин. На 44-м километре Киевского шоссе мы должны были снять трюк, в котором «Волга» Деточкина проскакивает под одним трубовозом, а преследующий его милицейский мотоцикл — под другим.

Вдруг мы увидели впереди заказанный нами трубовоз, который тоже спешил на съемку. И тогда Микулин, по своим наклонностям автомобильный озорник, внезапно заехал под этот трубовоз, шедший со скоростью примерно 50 километров в час. Водитель не подозревал, что «Волга» с четырьмя людьми находится у него под трубами. Между носом «Волги» и кабиной трубовоза расстояние было примерно полметра и полметра — сзади. Затормози трубовоз — и мы неминуемо воткнулись бы в его кабину. Проехав так несколько минут, каскадер благополучно вывел машину из-под прицепа, и мы помчались дальше на съемку.

Случай, который учинил с нами Микулин, я вставил в режиссерский сценарий нового фильма.

Серджио Миони было легче, чем Микулину, — ведь «Жигули» покороче «Волги», и, кроме того, в этом случае водитель трубовоза знал, что у него «под брюхом» едет другая машина.

Но кончился срок контракта с Серджио Миони, и он уехал. А многие трюки еще не были сняты. Эпизод, когда «Москвич» и «Жигули» попадают под струю воды и грязи, становятся «слепыми» и мечутся, преследуя друг друга, выполнили наши советские гонщики. Они прекрасно справились с трюком, когда «Москвич» проходит под водой, виртуозно осуществили всю водительскую часть номера с пожарной машиной. Эту пожарную машину (кстати, старую, списанную) тоже готовили загодя. На специальном заводе создали конструкцию лестницы, выдвигавшейся вперед по горизонтали до 19 метров.

Во время съемки обе машины, «Жигули» и пожарная, мчались

с одинаковой скоростью — примерно 60 километров в час. Машиной героини на самом деле правила не актриса, а опытный водитель в женском парике. Шоссе оцепили, чтобы никакой встречный автомобиль случайно не ворвался на дорогу. Если бы пожарной машине пришлось вынужденно резко затормозить, когда на выдвинутой лестнице находились актеры, легко могла произойти любая катастрофа. Актерам казалось, что какой-нибудь винтик сломается, лестница рухнет, а они упадут прямо под колеса.

Алигьеро Носкезе не отличался смелостью, но у него не было выхода. Ведь его товарищи — Андрей Миронов и Нинетто Даволи выполняли трюки сами. Умирая от страха, Носкезе тоже проделал все сам, без дублера.

Зритель, вероятно, помнит, что сигара, выброшенная Мафиозо за окно поезда, кружится, как ракета, над заправочной станцией и падает в маленькую бензиновую лужицу. Бензин вспыхивает. Наши герои вместе с заправщицей в панике бегут в кювет, бросаются на землю, и тут бензоколонка взлетает на воздух. Взрыв огромный. Загорается и взрывается «Москвич». В дыму кружатся части автомобиля и бензоколонки. Причем эти детали продолжают функционировать. (Да простит нас Микеланджело Антониони — мы спародировали здесь финал его «Забриски Пойнт».) Что-то сыплется из летящего огнетушителя; на ветровом стекле автомобиля, плывущего в дыму, работают включенные «дворники», фары мигают и гаснут; что-то закручивая, летит гаечный ключ. Но и эта фантасмагория снята «комбинаторами» Игорем Фелицыным и Александром Захаровым тоже по-настоящему, здесь нет контратипа, нет вторичного изображения.

Что же касается самого взрыва, мы пошли довольно примитивным путем. Мы не могли уничтожить взаправдашнюю бензоколонку. Поэтому недалеко от Звенигорода, где шоссе пересекается с железной дорогой, художник Михаил Богданов воздвиг бензоколонку, которая ничем не отличалась от своих прототипов. Многие автомобилисты даже подъезжали к ней, желая заправиться, но оставались с носом. Ведь подземных резервуаров, наполненных бензином, не существовало. Построили только наружную, наземную часть и обставили ее всеми необходимыми атрибутами. Затем купили и привезли бездействующий, негодный к употреблению «Москвич». Пиротехники пробурили в земле дыры, заполнили их взрывчаткой и керосином. Мы поставили шесть съемочных камер, потому что взорвать это сооружение, разумеется, можно было только один раз.

Никто, включая пиротехников, не представлял себе размеров взрыва. Никто не знал, на сколько метров надо отойти от бензоколонки. Рядом находилась деревня. Мы боялись, что у ближайших домов вылетят стекла. Позаботились о строгой охране, чтобы кто-нибудь не подбежал ненароком к декорации в самую опасную минуту.

Наконец наступил момент съемки. По команде второго режиссера Владимира Досталя пошел поезд, откуда «злодей» швыряет сигару. Выстрел из ракетницы. Операторы включили камеры. Пиротехники подсоединили контакты. Бензоколонка взлетела на воздух. Зрелище было эффектное! Все шесть камер сняли взрыв, пламя и отдельные фрагменты пожара. Белой пеной из шлангов пожарники начали заливать огонь...

Трюк с разведенным мостом мы готовили около месяца. Напомню содержание сцены.

Джузеппе, укравший чемодан «с кладом», спасается от преследования. И, несмотря на свистки милиции, вбегает на мост. Тяжелый чемодан он везет в детской коляске, толкая ее перед собой. В это время, чтобы пропустить идущий по Неве пароход, мост начинают разводить. Огромные его половины ползут вверх. Увеличивается трещина между крыльями. Но Джузеппе с чемоданом лихо перепрыгивает над Невой с одной стороны моста на другую. (Нинетто Даволи прыгал сам, без дублера!) Когда преследователи достигают края разведенного моста, перескочить уже невозможно — слишком велик разрыв между крыльями моста. И тут внизу между задранными кверху крыльями моста проходит пассажирский теплоход. Три наших героя, один за другим, прыгают на крышу капитанской рубки, перебегают по ней, повисают на противоположном крыле моста и, чуть не сорвавшись, перебираются на другую половину. Пароход проходит, а погоня за «сокровищем» продолжается.

Было сделано много расчетов и чертежей. Требовалось определить и высоту подъема крыльев моста, и ширину щели между мостовыми пролетами, и, главное, высоту, которую придется преодолевать людям в прыжке. Опасность увеличивалась тем, что пароход не стоял на месте, а двигался, причем не по земле, а по воде. Ошибка при прыжке грозила смертью. Если каскадер промахнется и не попадет на потолок капитанской рубки, кстати, очень небольшой по площади, — конец! При расчетах все время получалась слишком большая высота прыжка — около восьми метров. Наконец пришла мысль достроить вверх капитанскую рубку на два-два с половиной метра. Тогда расстояние для прыжка сократится примерно до пяти метров. Художники нарастили рубку парохода «Тарас

Шевченко» и покрасили свое сооружение. Никто не заметил, что корабль немного «подрос» по сравнению со своими собратьями.

Организационных сложностей тоже хватало. «Тарас Шевченко» — действующее судно. Пароход пришлось снять с маршрута и оплатить стоимость билетов за три дня. Кроме того, пришлось разъединить на целый день Васильевский остров и Петроградскую сторону, прервать между этими районами движение. Ленинградский исполком дал нам возможность в воскресенье, когда город отдыхает, резвиться на мосту Строителей с 7 часов утра до 7 часов вечера.

Мы расставили пять съемочных аппаратов. Ведь в лучшем случае удастся снять проход корабля и прыжок наших героев дважды. Кстати, это единственный трюк в фильме, сделанный не актерами, а дублерами. Молодые ребята (среди них одна девушка!), студенты циркового училища, впервые в своей жизни и, пожалуй, впервые в мире выполняли подобное задание.

Наконец «Тарас Шевченко» двинулся! Течение сильное. Капитан вел пароход так, чтобы его не снесло ни влево, ни вправо ни на один метр. Дублеры прыгали без лонж, без страховки и, конечно, без репетиции. Какие уж тут репетиции!

Условие успеха — слаженность действий всех участников съемки, от капитана корабля до техников моста, поднимавших его крылья. Операторы на своих постах готовы в нужный момент включить камеры и запечатлеть этот уникальный трюк.

Снимаем! Пароход проходит под мостом, и я вижу, как одна фигурка отделяется от края, пролетает более пяти метров вниз и точно приземляется на капитанскую рубку! Второй прыгает девушка, за ней — третий парнишка, дублер Носкезе. Ребята перебегают по кораблю и зацепляются за другую половину моста. А пароход в это время проходит мимо.

Один каскадер поднимается на кромку моста, его подталкивают другие; вот они помогают вскарабкаться девушке, а третий дублер, как и задумано, повисает над бездной. Пароход уходит. Друзья помогают дублеру Андрея Миронова, висящему над бездной, протягивают ему руки, и он взбирается на мост.

Чтобы создать у зрителя впечатление, что трюк выполнен артистами, нужны были их крупные планы. Мы уговорили Миронова, и он повис над рекой на вздыбленном крыле моста, высота которого равнялась примерно 15-этажному дому. Внизу плескалась Нева, под Мироновым шел теплоход. Висеть было страшно. Андрей изо всех сил пытался взобраться на мост по-настоящему. Мне кажется, что крупный план Миронова получился довольно убедительным.

Сложнейший эпизод удалось снять в один день. Но история с

посадкой самолета на шоссе была тоже снята в предельно короткие сроки — за два дня...

Теперь поведаю о знаменитом льве Кинге. Мы знали, что в Баку живет лев, который воспитывается в семье и является вроде бы ручным, дрессированным. И мы ввели в сценарий сюжетную линию, где героем является лев. Во время подготовительного периода в Москву для переговоров приехал хозяин льва.

Он ознакомился со сценарием и остался им недоволен. «Сценарий очень плохой», — откровенно сказал он.

Мы спросили: «Почему?» — «Он не учитывает и сотой доли возможностей моего Кинга. А Кинг может все!» Это заявление нас вдохновило, мы бросились немедленно «улучшать» сценарий, то есть вводить в него новые эпизоды и разные трюки со львом.

В Баку выехал мосфильмовский автобус, чтобы перевезти Кинга и его хозяев в Ленинград. Ведь Кингу, по заявлению его опекунов, требовалось около месяца для акклиматизации. Под Ленинградом для Кинга и дрессировщиков сняли целый дом с участком, где было удобно содержать и кормить хищника.

Акклиматизация царя зверей в Ленинграде подошла к концу, и наступило время, когда льву пришлось выйти на съемочную площадку, под мощные прожектора юпитеров.

Все эпизоды со львом происходили в белые ночи. Белую ночь мы снимали в режим, то есть в течение 20 — 30 минут на закате солнца и в такой же промежуток времени на рассвете. Поскольку время съемки ограничено, лев был обязан работать очень точно.

В первую съемочную ночь со львом выяснилось, что актеры панически его боятся. Сразу же возникла проблема, как совместить актеров со львом и при этом создать безопасность. У Антонии Сантилли — актрисы, исполняющей роль героини фильма, — при виде льва начиналась истерика, даже если Кинг был привязан и находился далеко от нее. Но это бы еще полбеды! Главное, что лев чихать хотел на всех нас! Это был ленивый, домашний лев, воспитанный в интеллигентной семье архитектора, и он не желал работать. Кинг даже не подозревал, что такое дрессировка. Этот лев в своей жизни не сделал ничего, чего бы он не желал. Ему было наплевать, что у группы сжатые сроки, что надо соблюдать контракт с итальянцами, что это совместное производство, что между странами заключено соглашение о культурном обмене. Кинг оказался очень несознательным.

Когда нам понадобилось, чтобы лев пробежал по прямой 15 метров, этого достигнуть не удалось. Хозяева кричали наперебой: «Кинг, сюда! Кингуля, Кингуля!» — но он даже головы не поворачивал в их сторону: ему этого не хотелось.

Я был в отчаянии! История со львом являлась одним из краеугольных камней сценария. На этот аттракцион мы очень рассчитывали. К сожалению, способности льва были сильно преувеличены. Лев был недрессированный, невежественный и, по-моему, тупой. Мы намытарились с этим сонным, добродушным и симпатичным животным так, что невозможно описать.

Например, чтобы снять его прыжок в окно склада матрешек, понадобилось четыре ночи: он отказывался! А на четвертую ночь вдруг прыгнул. Что-то внутри привлекло его внимание, и он наконец решился. Никаких гарантий, никакой ясности, что лев сделает, а чего не сделает, не было до самого конца. На съемках царила нервная обстановка. Сложные отношения сложились с «дрессировщиками». По малейшему поводу и без повода они заявляли: «Лев болен, лев не может, лев устал». После того как, скажем, Кинг пробегал метров двадцать, они говорили: «Лев переутомился и сегодня сниматься не будет». Так вымогались дополнительные деньги у директора картины К. Атаджанова, который ненавидел весь этот зверинец.

Сколько мучений вынесла съемочнця группа, когда льва потребовалось засунуть в лодку и вывезти на середину Невы! Какую лихорадку испытал съемочный коллектив, когда льва надо было заставить забраться на декорацию перил моста и спрыгнуть вниз! (Декорация стояла на грузовике, и льву предстояло прыгнуть вниз всего с двух метров.) Какую нервотрепку пережили мы, когда льву надлежало ударить лапой по шкатулке с драгоценностями! Я для себя решил, что это первая и последняя моя картина, где принимают участие представители фауны. Я дал себе слово, что никогда больше не буду режиссером-анималистом. Не только львов, но даже собак и кошек ни за что не стану снимать!

Мытарства со львом усугублялись еще тем, что Кинг должен был носиться просто-напросто на свободе по Ленинграду. И хотя съемки велись поздним вечером или на рассвете, людей на улицах толпилось множество. Бесчисленные туристы съехались в Ленинград любоваться белыми ночами. Мы, разумеется, принимали меры предосторожности, но не могли оградить Дворцовую площадь или Невский проспект. Всегда существовала возможность несчастного случая. Каждую ночь мы не спали и отправлялись в неизвестное — на нервные и трудные съемки со львом, который совершенно не желал идти нам навстречу.

Очень трудно было уговорить или заставить преодолевать страх партнеров Кинга — исполнителей ролей. Принудить их сниматься с хищником я не мог, не имел права. И тут надо признать, что наиболее бесстрашным, наиболее отчаянным из

всех артистов оказался Андрей Миронов, который первым вступал в контакт со зверем, увлекая остальных своей храбростью.

Но об Андрее Миронове, о работе с ним в этой и других картинах, о его участии в телевизионных программах, о личных встречах я расскажу в следующей главе. Андрей Миронов — это особый актер, особый человек, особый талант. Судьба подарила мне бесценную радость общения с обаятельным и светлым человеком...

Что же касается кинотрюков, то, пока будет жить искусство кинематографа, будут живы все виды эксцентрики. Убежден — эксцентрическое видение действительности не умрет никогда. Я считаю, что, если трюки уместны, не противоречат жанру картины и выдуманы озорно, с юмором и элегантностью, они всегда украсят комедию. Трюк же, который одновременно с развлекательностью несет в себе еще и смысл, идейную нагрузку, с моей точки зрения, вообще является вершиной трюкового кинематографа. Именно к такого рода аттракционам и надо стремиться каждому, кто посвятил себя комедийному жанру.

ОБ АНДРЕЕ МИРОНОВЕ

Трудно писать о человеке, который был значительно моложе тебя. По справедливости, те, кто постарше, должны и уходить раньше. Но смерть не разбирает, что справедливо, а что нет. Удар, обрушившийся на нас, его друзей, партнеров, зрителей, был неожидан, жесток, ужасен, горек.

Ранняя смерть таланта всегда отзывается болью в душе народной. Особенно нестерпима печаль, когда в расцвете лет и сил погибает человек светлый, дружелюбный, добрый.

Я не хочу, чтобы эти строки стали бы своего рода реквиемом по Андрею. Я попробую написать о нем так, будто он жив, будто можно снять телефонную трубку, набрать его номер и услышать его насмешливый и добросердечный голос.

Я никогда не видел Андрея злым. Видел его грустным, веселым, огорченным, озорным, озабоченным, лукавым, обиженным, сердитым, но не могу припомнить случая, чтобы он злился, чтобы говорил о ком-то с ненавистью, чтобы кого-то проклинал, чтобы на лице его было ожесточение. Когда его бесцеремонно обижали — а такое случалось, — глаза его становились беззащитными и растерянными. Злоба, агрессия, желчность были чужды его натуре.

Если откинуть его театральные и кинематографические роли, а взять только телевизионные выступления, где он представал без грима, то зритель мог составить об Андрее как человеке превратное суждение. На телевизионном экране элегантно двигался, легко танцевал, непринужденно пел актер, сознающий свою неотразимость, порой смахивающий на фата, фрачного героя, обаятельного бонвивана. И некоторые зрители отождествляли этот образ с сущностью самого Миронова. А в жизни Андрей был, пожалуй, полной противоположностью своему эстрадному персонажу. Он был застенчив, неуверен в себе, недоволен собой, невероятно деликатен, раним и очень добр. Хотя все это не мешало ему в разговоре, в общении быть веселым, остроумным, не лезть за словом в карман. Когда он бывал в ударе, то всегда оказывался душой компании, ее эпицентром, вулканом, извергающим шутки, экспромты, остроты. Его юмор был заразителен, а рассказы, помноженные на блистательное актерское исполнение, вызывали взрывы хохота. Но все эти качества его я обнаружил не сразу. После первых его ролей в кино и театре у меня как у режиссера-зрителя сложилось впечатление, что Миронов — актер с отрицательным обаянием. То, что он неимоверно талантлив, мне стало ясно сразу, но я, как

говорится, в упор не видел его в образе положительного героя.

Первая наша встреча произошла, когда я снимал «Берегись автомобиля». Я предложил ему роль Димы Семицветова — человека, променявшего высшее образование, диплом, специальность на судьбу ловкача-продавца, деляги, спекулянта. Тогда этот персонаж олицетворял авторские антипатии. А сейчас Дима Семицветов не только типичен, он попросту «герой нашего времени». Чеховский Лопахин, доведенный до абсурда. Роль, честно говоря, была выписана нами с Э. Брагинским весьма однокрасочно, и требовался актер, который не просто сыграет то, что сочинили авторы, но еще и станет «донором», то есть обогатит роль своей индивидуальностью, выдумкой, мастерством. Так произошло мое знакомство с замечательным артистом, с которым мы скоро подружились. Могу сказать, что мы симпатизировали друг другу последующие двадцать лет, несмотря на то, что шероховатости разного рода (а это неизбежно) порой случались и между нами. Пропущу работу над фильмом «Старики-разбойники», где я снимал его в небольшой роли, опять-таки мерзавца-блатного, которому покровительствует какой-то высокий чин. Пожалуй, главным итогом этой работы для нас обоих было то, что добрые отношения, возникшие между нами на первой картине, окрепли и превратились в постоянные. Когда мы встречались, свидания всегда сопровождались шутками, внезапными подковырками, подначками, легкими дерзостями, окрашенными приязнью. К моменту, когда начались съемки «Невероятных приключений итальянцев в России», Андрей уже был первоклассным мастером, которому по плечу любая роль. Незадолго перед этим он сыграл обаятельного прохвоста в «Бриллиантовой руке» Леонида Гайдая, и известность Миронова в народе стала очень велика. Помню, как мы с Андреем стояли в Звенигороде после обеденного перерыва под навесом какой-то столовой (накрапывал легкий дождичек) и беседовали, пока наши итальянские партнеры еще заканчивали малоаппетитный (несмотря на усилия администрации съемочной группы) обед. После обеда мы должны были ехать на съемку взрыва бензоколонки. Андрей рассказывал мне о забавном случае, в котором высветилась невероятная любовь народа к Юрию Никулину.

Рано утром в Сочи, вспоминал Миронов, проходила съемка одного из эпизодов «Бриллиантовой руки», где были заняты и Никулин, и Анатолий Папанов, и Андрей. Вдруг сквозь толпу зевак, собравшихся поглазеть на своих любимцев-артистов, сквозь милицейское оцепление, прямо к съемочной камере прорвался какой-то алкаш. (Все это происходило в семь часов утра!) Этот

алкаш увидел своего кумира Юрия Никулина и, отодвигая локтями Папанова и Миронова, подошел к Юрию Владимировичу и, любовно глядя ему в глаза, произнес: «Здорово, разгильдяй!» Честно говоря, слово было применено более крепкое. Оно выражало, конечно, высшую степень обожания артиста. Андрей сказал, что и он, и Папанов ощутили легкие уколы зависти. Ведь этот самый алкаш их как бы не заметил и не удостоил подобного внимания. Мы с Андреем похихикали над этой историей. А в это время какой-то звенигородский человек в тренировочном костюме, ехавший мимо нас на велосипеде, где на ручке позвякивал бидон либо для пива, либо для молока, неожиданно притормозил и уставился в упор на Миронова. Убедившись, что он не ошибся, этот человек с удовлетворением произнес вслух:

— Вот так хрен к нам пожаловал!

Можете поверить, что слово «хрен» я применяю здесь вынужденно, чтобы редактор не ругался. На самом деле выражение было более сочное. Все это прозвучало как естественное продолжение случая, только что рассказанного мне Мироновым. Я расхохотался и сказал:

— Ну, Андрей! Теперь твоя популярность, пожалуй, сравнялась с никулинской!..

Работать с Андреем всегда было замечательно по многим причинам. Для начала скажу, что он невероятно серьезно относился к работе, был дисциплинирован, точен, никогда не опаздывал. Ему было присуще чувство ответственности. С упоением работал, был трудолюбив чрезвычайно. В нем абсолютно отсутствовал актерский гонор, амбиция звезды, сознание собственной значительности. Был легок, восприимчив, способен к экспромту, импровизации. Безупречно владел телом, ритмом, речью. Короче, актерской техникой Андрей обладал в совершенстве. Но в эксцентрической ленте о приключениях итальянцев в России требовалось еще одно качество — личная смелость. В фильме было множество трюков, которые заставляли актера почти в каждом кадре сдавать экзамен на физическую силу, тренированность, спортивность и на ... храбрость, бесстрашие, мужество. И здесь Андрей поразил меня тем, чего я в нем никак не мог предположить. Все-таки он рос в обеспеченной, интеллигентной актерской семье. Вряд ли он был в детстве представителем дворовой шпаны, заводилой уличных драк, не похоже, чтобы в юные годы он был отчаянным хулиганом, драчуном, забиякой. Однако все трюки, требовавшие незаурядного бесстрашия, в картине Миронов выполнял сам. Дело у нас было поставлено так: сначала опасный для жизни трюк осуществлял циркач, каскадер, мастер спорта. После того

как трюк был зафиксирован на пленку с дублером, я говорил: «Если кто-то из актеров хочет попробовать сделать это сам, мы снимем еще раз». Конечно, мне хотелось, чтобы трюки были выполнены самими исполнителями. Ведь тогда можно снять каскад крупнее, зрителям будет видно, что головоломный и опасный эпизод снят взаправду; это вызовет больше доверия к происходящему и больше любви и уважения к артистам. Андрей всегда вызывался первым. Например, он сам спускался, повиснув на ковровой дорожке, с шестого этажа гостиницы «Астория» в Ленинграде. Он самолично висел над Невой, уцепившись за край вздыбленного, разведенного моста на высоте примерно двадцати этажей, а внизу под ним проплывал пароход.

Он первым, показав пример итальянским партнерам, выполнил очень рискованный номер. Если помните, пожарная машина с выдвинутой вперед на одиннадцать метров лестницей преследует «жигуленка», за рулем которого сидит не подозревающая о погоне героиня нашей ленты. Машины шли со скоростью примерно пятидесяти-шестидесяти километров в час. За рулем пожарной машины никого не было, она шла как бы без управления, на ручном газу. (Конечно, водитель был, но он лежал на сиденье, чтобы его не видела кинокамера. По сути, он управлял автомобилем вслепую.) Миронову надо было вылезти из кабины красной пожарной машины и проползти по трясущейся, колышущейся лестнице до крыши «жигуленка» и влезть в его салон. И проделать все это, когда оба автомобиля мчались на приличной скорости. Если бы он сорвался и упал, то неминуемо угодил бы под колеса пожарной машины, ведь шофер, который лежал на сиденье, мало что мог видеть. Так же без дублера играл Андрей и со львом Кингом. Съемки со львом были нервные и трудные, никто ведь не мог влезть в его черепную коробку и понять, какие мысли бродят в голове царя зверей. Сначала все его очень боялись, но постепенно привыкли. Наконец мы решили пустить его в первый раз без привязи. Снимался кадр, где на инвалидной коляске ехал дублер Евстигнеева (один из дрессировщиков). За коляской должен был бежать лев, а уже за ним четверо актеров — Андрей Миронов, Нинетто Даволи, Алигьеро Носкезе и Антония Сантилли. Во время первого же дубля лев остановился и пошел почему-то на Нинетто Даволи. Он, очевидно, не хотел ничего плохого, может быть, просто хотел поиграть. Он встал на задние лапы, передние задрал вверх, крепко «обнял» итальянца, оцарапал ему спину. Кстати, весил Кинг двести сорок килограммов. Дрессировщик, дублирующий Евстигнеева, среагировал мгновенно, схватил костыль Хромого (персонаж Евстигнеева) и огрел льва. Тот отскочил в сторону.

Актеры разбежались и попрятались. «Скорая помощь» и пожарная машина всегда дежурили на съемках. Врачи забинтовали Даволи, травмы оказались незначительными. Но все снова стали панически бояться льва. Психологическая травма оказалась пострашнее физической.

А на следующий день Андрею Миронову предстояло встретиться с неуправляемым хищником один на один. Я не сомневался, что Андрей откажется от свидания с Кингом. Я бы на его месте на рожон не полез...

В эпизоде, о котором идет речь, наш доблестный сыщик, которого играл Миронов, слезает со сфинкса, куда лев загнал всю компанию кладоискателей, и проводит со зверем душеспасительную беседу в духе коммунистической пропаганды, пытаясь пробудить в хищнике сознательность. Стоят три камеры. Кинг на свободе, не в клетке, он не привязан. Между артистами — львом и человеком — нет спасительного стекла. (Такое огромное и прочное стекло изготовить невозможно.) У исполнителей прямой, личный контакт, как по системе Станиславского. Всех участников съемочной группы бьет крупная дрожь.

Андрей поразил меня своей храбростью и отчаянностью. Он имел все права отказаться, ведь накануне уже произошел несчастный случай. Но эпизод был необходим. Андрей это знал, и чувство актерского долга возобладало над личным страхом. По моей команде (Господи, какой у меня в это время был мандраж!) Миронов полез со сфинкса вниз. Лев, который сначала лежал, встал. В фильме на лице Андрея отражается вся внутренняя борьба, которая происходила в нем в тот момент. Он одновременно и страшился льва, и преодолевал ужас. Кстати, эти эмоции и требовались по роли. Андрей сделал три дубля. Он трижды спускался со сфинкса и точил лясы со львом. Сцена снята без всяких поддавков, в ней нет никакого обмана. Очевидно, актер потряс своим бесстрашием не только меня, но и Кинга.

Хочу еще вспомнить, как Андрей нырял с катера в Неву, на дно которой лев сбросил ларец с кладом. Температура воды в реке (первые числа июня) была восемь градусов. Зато кадр под водой, где герой картины добирается до дна, хватает шкатулку и сообщает своему полковнику по ручным часам (они же рация), что клад в его руках, снимался уже под Неаполем при температуре двадцать восемь градусов. Собственно говоря, в Италии у Андрея был только этот кадр да еще одна коротенькая сцена, когда он приводит героиню, повредившую ногу, в свою квартиру. По нашему кинематографическому календарю — два съемочных дня. Однако я продержал Миронова в Италии целый месяц. Мне хотелось использовать случай и дать Андрею после

трудной и опасной работы возможность отдохнуть. Он шатался по городу, изучал музеи, ходил в гости к партнерам. Фирма терпела мое самоуправство. Жена Андрея, когда он прожил в Италии целый месяц, позвонила ему и спросила:

— Что ты там делаешь? У тебя же всего два съемочных дня!

— Балда! — отвечал счастливый Андрей, который вел беспечную жизнь туриста. — Я здесь живу!

У него были смешные присказки и прибаутки, которые я запомнил. Когда в Риме он подходил к особо роскошной витрине, он начинал петь: «Пусть ярость благородная вскипает, как волна...» Когда он видел что-то очень вкусное, одновременно сладкое и мучное, он говорил:

— Это можно не есть, это можно просто прикладывать.

И он показывал, куда прикладывать, а именно к животу.

Когда какой-нибудь невежда многозначительно бросал:

— Вы знаете, мне не понравился последний фильм Бергмана!.. — Андрюша тут же парировал:

— Вы знаете, Бергман о вас тоже неважного мнения...

После работы над «Итальянцами в России» я приступил к «Иронии судьбы». У меня сомнений не было — роль Ипполита просто создана для Андрея. Я дал почитать ему сценарий. Он сказал:

— Эльдар Александрович! Я не хочу больше играть отрицательные роли!

— Но Ипполит вовсе не отрицательный персонаж. Скорее, он несчастный...

Андрей попросил меня, чтобы я попробовал его на роль Лукашина. Дал бы ему шанс. Во имя нашей дружбы! Я был уверен, что он не подходит на эту роль, но отказать ему не мог. Я сказал:

— Андрюша, я дам тебе на пробу одну каверзную сцену. И если ты убедишь меня в этом эпизоде, если я поверю тебе, — клянусь, ты будешь играть Лукашина.

Началась кинопроба. Миронов, пряча глаза, застенчиво произносил такие реплики: «А я у женщин никогда не пользовался успехом... еще со школьной скамьи... Была у нас девочка — Ира... Что-то в ней было... Я в нее еще в восьмом классе... как тогда говорили... втюрился... А она не обращала на меня ну никакого внимания!.. Потом, уже после школы, она вышла за Павла...»

Но почему-то ощущения правды жизни, веры в актерскую убедительность не возникало. Поверить в то, что какая-то неведомая Ира могла пренебречь таким парнем, как Миронов, было невозможно. Несмотря на все его актерское мастерство,

психофизическая сущность артиста расходилась с образом, со словами. Стеснительность искусно изображалась, но поверить в любовные неудачи персонажа было трудно. И я отказал ему. Я повторил еще раз, что на роль Ипполита беру его без кинопробы. Но тут он отказал мне. Однако этот инцидент никак не повлиял на наши отношения, мы продолжали относиться друг к другу нежно и по-дружески.

А потом Андрей пел и читал авторский текст в нашем с Григорием Гориным телефильме «О бедном гусаре замолвите слово», принимал участие в моих телевизионных передачах и творческих вечерах. Иногда мы встречались у общих друзей, ездили вместе за рубеж. Отношения поддерживались нерегулярно, но всегда были проникнуты симпатией. У нас было общее прошлое, совместные работы, возможные перспективы на будущее сотрудничество...

Я многое мог бы еще рассказать об Андрее. О том, как он мечтал прорваться в трагедию, сыграть трагедийную роль; как его тяготила репутация легкого комедийного артиста; о том, как он боялся повториться, о его страхе, что отыгрался и не сможет сказать ничего нового; о мыслях, что перестанут снимать, и о компромиссах в выборе ролей в связи с этим... Только со стороны он казался (не знающим его людям) удачником, счастливчиком, которому все давалось само собой, легко, без усилий. Сомнения, неуверенность, страдания все время сопровождали его. Он был человеком ищущим, пробующим, нацеленным на будущие роли, заряженным на поиск. И вдруг, так нелепо, все оборвалось...

Когда не стало Андрея, наши сцена, кинематограф, телевидение лишились какой-то доброй, веселой, музыкальной, обаятельной, жизнерадостной краски. Наше искусство показалось мне более бедным, более тусклым, в нем стало не хватать неповторимой мироновской улыбки, его изящества, его изысканного вкуса, стало не хватать доброй иронии, за которой всегда светились умные и грустные глаза...

«ДВАДЦАТЬ ЧЕТЫРЕ ЧАСА НА РАЗМЫШЛЕНИЕ»

После написания пьесы «С легким паром!» в конце шестьдесят восьмого года наши дорожки с Брагинским временно разошлись. И я, предоставленный сам себе, стал думать о том, что же мне поставить.

Одно из самых сильных театральных впечатлений, оставивших след в моей душе на всю жизнь, помимо «Давным-давно», была охлопковская постановка пьесы Э. Ростана «Сирано де Бержерак» у вахтанговцев, которую я видел году в сорок четвертом или сорок пятом. Бесподобная игра Ц. Мансуровой и Р. Симонова, удивительные декорации Рындина, стремительность, легкость, филигранность, изящество постановки, гармоничный баланс смешного и печального, легковесного и серьезного запали в меня прочно. Одно из таких незабываемых впечатлений юношеских лет — пьесу «Давным-давно» — я уже реализовал в 1962 году в фильме «Гусарская баллада» и вот через семь лет решил повторить подобный опыт. Захотелось воссоздать на киноэкране жизнь гасконского поэта Сирано де Бержерака.

Такой резкий поворот от современности в исторический материал не был обусловлен одной моей прихотью. Перед этим я закончил фильм «Зигзаг удачи», который встретил могучее сопротивление профсоюзов. Сначала картину долго мордовали поправками, не желая выпускать на экран. Придирки были мелочные, въедливые, глупые. А потом профсоюзные организации вмешались в дальнейшую судьбу фильма. Его показывали лишь в окраинных кинотеатрах тихо, почти без рекламы. Это называлось выпустить вторым экраном. Я долго не мог понять эту странную прокатную политику. Из чего она исходит? Из того, что на окраинах живут люди второго сорта, которых можно не принимать в расчет и показывать им идеологический брак? Или же, наоборот, население окраин настолько закалено в идейном отношении, что не поддается вредному, тлетворному влиянию сомнительных произведений?

История, случившаяся с «Зигзагом удачи», оставила, конечно, рубец на душе и послужила, без сомнения, одной из причин, почему я вдруг обратился к семнадцатому веку. «Сирано де Бержерак», казалось, пьеса невинная, проверенная. Одно слово, классика. Да еще французская. И действительно, запуска в производство удалось добиться относительно легко. Киноначальство поворчало: «почему, мол, на французском

материале», «при чем тут Франция», и, тем не менее я получил разрешение на экранизацию пьесы Эдмона Ростана.

Однако «как волка ни корми, а он все в лес смотрит». Я, начиная постановку, руководствовался совершенно безгрешными мыслями и вовсе не подозревал, во что выльется эта затея.

Итак, я приступил к написанию сценария. У меня уже имелся опыт, как делать фильм в стихах. Пьесу Ростана я очень любил. Еще с юношеских лет знал ее почти всю наизусть. Первая проблема, с которой я столкнулся, была проблема перевода. Какой перевод выбрать? Я давно обратил внимание, что лучшим, как правило, кажется перевод, прочитанный или услышанный впервые. То есть то переложение, которое познакомило тебя с оригиналом, благодаря которому ты приобщился к данному произведению. Другие переводы, прочитанные или услышанные потом, являясь как бы вторичными, почти никогда не нравятся.

Пьеса «Сирано де Бержерак» существовала в то время в трех переводах: Щепкиной-Куперник, Соловьева и Айхенвальда, незадолго перед этим сделанным специально для постановки в театре «Современник».

Вахтанговцы играли пьесу в транскрипции Т. Л. Щепкиной-Куперник. Да и в полном, еще дореволюционном собрании сочинений Ростана (который я имел) был тот же перевод. Именно в этом стихотворном варианте я и намеревался писать сценарий. Однако, вгрызаясь в материал и примеряя его к современности, сравнивая стихи Щепкиной-Куперник со стихами Айхенвальда, написанными на шестьдесят лет позже, я обнаружил любопытные закономерности. Перевод Айхенвальда был суше, строже, нежели щепкино-куперниковский. Гражданские стихи в новом переложении были резче, современнее, ближе нынешнему зрителю. Однако лирические монологи, любовные сцены, написанные крупным мастером перевода Щепкиной-Куперник, звучали как музыка — нежно, звучно, страстно. Я решил соединить оба перевода, взяв из каждого его сильные стороны, и привлек к этой работе Юрия Айхенвальда. Он должен был написать стихотворные соединительные стыки так, чтобы «швы» не чувствовались. При этом я, естественно, сократил пьесу и перевел ее в кинематографический действенный ряд.

Начались кинопробы. И тут я почувствовал что-то неладное. Актеры пробовались очень хорошие — Андрей Миронов, Михаил Волков, Сергей Юрский, Олег Ефремов, Виктор Костецкий. Играли они все очень даже недурно, но я чувствовал, что мой собственный интерес к постановке «Сирано» падал от пробы к пробе. Я не понимал, в чем дело. Меня не покидало какое-то смутное ощущение вторичности, — как будто я делал двадцать

пятую по счету экранизацию известной, набившей оскомину вещи. Чувство, для меня было новое, незнакомое. Очевидно, как я понимаю сейчас, это говорило о том, что я уже привык к «авторскому» кинематографу, что для меня стали узковаты рамки только экранизатора. Но тогда, понятно, сформулировать свою туманную неудовлетворенность я не мог. В пьесе Ростана проходило, переплетаясь, два мотива: столкновение поэта с обществом и тема великой неразделенной любви. Так вот, если любовные перипетии как-то удавались актерам, то гражданская интонация звучала слабо, неубедительно, несовременно. А в 1969 году гражданские устремления еще волновали нашу интеллигенцию. Вскоре, в начале семидесятых, наступит общественная апатия — расправятся с «подписанцами», вышлют за границу инакомыслящих, кое-кого попрячут по «психушкам», а кого-то засунут в лагеря. И общество успокоится, погрузится в спячку. Послушная часть «элиты» станет интересоваться только материальными благами: машинами, дачами, квартирами, мебелью, мехами и драгоценностями, поездками за рубеж...

Я стал размышлять о том, как сделать, чтобы гражданский запал, заложенный в пьесе, зазвучал современно, стал близок нынешним людям. Снимать вещь только о любви с притушенными гражданскими идеями мне не хотелось. И тут пришла мысль пригласить на главную роль поэта Евгения Евтушенко. Чтобы поэт двадцатого века сыграл поэта семнадцатого столетия. Идея показалась мне удачной еще и потому, что сам Евтушенко в тот период во многом совпадал с задиристым Сирано и несколько месяцев назад, в августе 1968 года, направил телеграмму в правительство с протестом против нашего вторжения в Чехословакию. Этого забыть ему не могли, поэт находился в опале. Он использовал время для путешествий по реке Лене, что дало ему материалы для превосходных стихотворений.

Вообще, про Евтушенко ходила тогда такая шутка, что «он обращается с Советской властью методом кнута и пряника». И действительно, резкие, острые, смелые стихи, такие, как «Качка», «Наследники Сталина», «Бабий яр» и другие, порой сменялись конъюнктурными. Однако на сей раз замаливания грехов в виде поэмы «Под кожей статуи Свободы», развенчивающей американскую демократию, не помогали. Бюрократия, которая отождествляла себя с государством, обиделась на поэта крепко.

Когда я предложил Евтушенко сыграть роль Сирано, он загорелся необычайно. Женя отменил уже назначенное путешествие по Лене и неистово отдался новой для себя роли. С каким увлечением репетировал он с Людмилой Савельевой,

которая должна была играть Роксану! Я помню, как он покраснел от прикосновения женских рук гримера. Такое ощущение для него было внове. С какой страстью отдался он занятиям верховой ездой! Все ему было интересно, свежо, и он вкладывал весь свой азарт в освоение новой профессии.

Наконец мы сняли кинопробу. Она получилась интересной, необычной и, по-моему, очень убедительной. На экране действовал подлинный поэт, нараспев произносящий стихотворные тексты. (После, через несколько лет, он довел эту манеру чтения стихов до полного перебора.) Конечно, Сирано в трактовке Евтушенко не был легкий бреттер и фехтовальщик, поразивший и разогнавший в поединке сто наемных головорезов, напавших на него у Нельской башни. Сирано в исполнении Евтушенко скорее приближался к своему прототипу, нежели к романтическому изображению Эдмона Ростана. На экране горели полубезумные глаза странного, желчного, много перенесшего человека. Сирано в пробе Евтушенко казался существом значительным, бездонным, необычным. Фехтовальные прыжки не очень-то импонировали этой фигуре. Такому Сирано были присущи глубокие гражданские мысли, сильная любовная страсть, серьезность чувствований. В этой трактовке не было бы ничего от попрыгунчика-дуэлиста. Получился бы, как мне думается, некий крен в образе. Персонаж приблизился бы к подлинному Сирано, претерпевшему в своей жизни немало бед, ран, невзгод, бедности и унижений. Фигура была бы куда более трагической, чем в блестящей, но в чем-то поверхностной пьесе.

С появлением Евтушенко возродился мой интерес к постановке. Сразу же от самого факта участия Евтушенко получалась лента не только о судьбе французского стихотворца семнадцатого века, но и рассказ о судьбе нынешнего, российского поэта. У меня за стеклом книжного шкафа долго стояли рядом две фотографии — подлинный де Бержерак и Евтушенко в гриме Сирано. И между этими двумя фотографиями, только от их сопоставления (во всяком случае в 1969 году!) аллюзионно выстраивался целый ряд крупнейших поэтов, так или иначе загубленных обществом. Байрон, Пушкин, Лермонтов, Гумилев, Цветаева, Маяковский, Мандельштам, Пастернак. У фильма в подобной трактовке как бы появлялось второе, глубинное дыхание. Еще раз повторю, имя Евтушенко в то мутное время было одним из символов гражданской честности. Но не одна лишь своеобразная конъюнктура (если это только можно так назвать!) привлекала меня. Очень уж самобытным, уникальным, многосложным получался главный герой.

Однако требовалось еще утвердить кандидатуру. Все-таки это

был не актер, не профессионал, своего рода дилетант. Как на него посмотрят коллеги из художественного совета? Идея идеей, но если это сыграно неубедительно в художественном смысле? Поддерживать к себе интерес на экране в течение двух часов под силу далеко не каждому, даже хорошему артисту. А тут, вообще, эксперимент, — человек, по сути, «из публики». Однако худсовет прошел прекрасно. Несмотря на то, что соперниками поэта выступили талантливые, именитые актеры, он их в этом соревновании победил. Именно тем, что не играл, а жил, был предельно натурален. Суть человека сливалась с образом. Евтушенко был утвержден единогласно. Режиссеры, писатели, редакторы горячо одобрили кандидатуру поэта.

В те дни, когда мы сняли пробу с Евтушенко, но она еще не была утверждена худсоветом, произошла у меня случайная встреча с Владимиром Высоцким. О том, как я пробовал на роль Сирано Высоцкого, я расскажу в другой главе, посвященной Владимиру Семеновичу...

Казалось, что в съемочной группе все шло хорошо. Мы вовсю готовились к съемкам. Работы велись полным ходом. Партнеры Евтушенко в фильме были тоже утверждены. У Людмилы Савельевой получилась хорошая проба на роль Роксаны. Александр Ширвиндт собирался исполнить графа де Гиша. Евгений Киндинов должен был играть счастливого соперника Сирано Кристиана де Невильета. А Валентин Гафт намеревался выступить в роли капитана гвардейцев-гасконцев.

Места для натурных съемок мы выбрали в Таллине и Львове. Красочные эскизы декораций были нарисованы талантливым Николаем Двигубским и спланированы архитектурно. Вовсю шились костюмы семнадцатого века — картина предстояла дорогостоящая. Обувщики тачали сапоги с ботфортами на всю гвардейскую рать. В механическом цехе изготовлялись секиры, алебарды, аркебузы, пушки, мортиры, приобретались старинные пистолеты. Состоялась договоренность, что часть конных войск после съемок фильма С. Бондарчука «Ватерлоо» в Мукачево будет переброшена во Львов, куда приедет в экспедицию наша группа. Композитор Андрей Петров уже написал марш на слова «Дорогу гвардейцам-гасконцам»... В гримерном цехе выполняли сложный заказ нашего съемочного коллектива — делали нос Сирано. Евтушенко не вылезал из конного манежа, где учился верховой езде, приступил к занятиям по фехтованию и зубрил роль наизусть. Мы на всех порах приближались к съемкам. Шел июль 1969 года. И вдруг!..

На этот раз «вдруг» оказалось враждебным и зловещим. Меня вызвал к себе генеральный директор «Мосфильма» В. Н. Сурин.

— Вот телефонограмма от Баскакова (тогдашний заместитель министра кинематографии).

И Сурин зачитал документ: «Работа над фильмом «Сирано де Бержерак» с Евтушенко в главной роли невозможна. В случае замены исполнителя главной роли на любого другого актера производство можно продолжать. Если же режиссер будет упорствовать в своем желании снимать Евтушенко, фильм будет закрыт. Прошу дать ответ через двадцать четыре часа».

То, что при исполнении роли французского опального поэта советским опальным поэтом может получиться лента, которая расскажет не столько о Франции давних времен, сколько о современной России, что получится картина о взаимоотношениях власти с писателями, было понято руководством Кинокомитета сразу же. И именно то, что привлекало меня в постановке, напугало чиновников от кино.

У меня было такое ощущение, будто меня ударили кувалдой по голове. Это случилось неожиданно, я совсем не был подготовлен к удару кувалдой. Деловитость требования потрясала. Все-таки можно было, наверное, предварительно поговорить со мной, ознакомиться с моей позицией, выслушать мои аргументы, в конце концов, посмотреть снятую кинопробу. Но это, как видно, никого не интересовало. Крамола должна была быть подавлена в зародыше жестко и безапелляционно. Категоричность телефонограммы напоминала мне ультиматум, с которым обращаются к коменданту вражеской крепости, требуя сдачи, иначе будет штурм и город отдадут на разграбление. Сходство с этим усугублялось тем, что на раздумье мне давалось двадцать четыре часа.

Жесткость, за которой стояло сознание могучей силы, хладнокровие, бездушность, бесчеловечность потрясли меня. Двадцать четыре часа, данные на размышление, я провел как в скверном сне. Я советовался с друзьями, заглядывал в глубины собственной души, взвешивал, сопоставлял. И пришел к выводу: отступать мне некуда. Я не хочу снимать фильм без Евтушенко, ибо мне это неинтересно. Делать «очередную» экранизацию не имею права. Обратной дороги не было. На следующее утро я пришел в кабинет В. Н. Сурина и сказал ему о своем решении. Честно говоря, где-то внутри я надеялся, что меня пугают, что они не посмеют просто так с бухты-барахты закрыть картину, — ведь на подготовительные работы истрачено уже двести тысяч рублей. Однако я не учел, что деньги были не свои, а народные, то есть ничьи. Потом, я забыл, что «идеологией мы не торгуем». И еще, руководство кинематографии, вероятно, расценило мой поступок как чудовищную неблагодарность с моей стороны. Мы,

мол, ему позволили делать картину не на генеральном направлении, не современную, а историческую, не на нашем национальном материале, а на французском. И вместо признательности — предательство, нож в спину руководства Госкино.

Буквально через час после того, как я объявил, что «крепость не сдается», начался штурм. Он был очень краток. Баскаков, не колеблясь, подписал приказ о прекращении работ и закрытии фильма «Сирано де Бержерак». Все было кончено. Как говорится, «он и ахнуть не успел, как на него медведь насел».

Перепад образовался очень резкий. Еще вчера ни на что не хватало времени, меня рвали на части, я был нужен всем, меня осаждали вопросами, требовали решений тысячи дел, мелких и крупных, кружили вокруг меня. И вдруг возникла пустота. Моя персона никого больше не интересовала, все дела остановились, как по мановению волшебной палочки, обнаружилась уйма свободного времени, возникло ощущение невесомости, неуверенности, собственной ненужности. Меня как бы выбросили на ходу из поезда.

Я, конечно, тут же сообщил Евтушенко о случившемся. Мы решили бороться, действовать, хлопотать. Однако ни к кому из руководителей Госкино я не смог пробиться на прием. Шел очередной международный кинофестиваль, и меня никто не принимал, ссылаясь на занятость в связи с фестивалем. Занятость, конечно, имела место, но при желании можно было найти двадцать минут для разговора со мной. Но желания не было. Я стал звонить в ЦК КПСС заведующему сектором кино тов. И. Черноуцану. Он обещал помочь, резонно говорил, что все должно быть определено качеством актерского исполнения, но, ничего не сделав, отбыл в отпуск. Женя действовал по своим каналам, но все было безнадежно. И тогда мы решили написать письма секретарю ЦК КПСС М. А. Суслову, идеологическому боссу партии, которого называли «серым кардиналом», мрачной и зловещей фигуре в истории нашей страны.

Кстати, о сером кардинале. В сценарии «Гаража» в ремарочной части было сказано о персонаже, которого в фильме играла И. Саввина, следующее:

«Аникеева — заместитель председателя. Тот самый заместитель, который на самом деле главнее председателя. То, что называют „серый кардинал“».

Мы получили из Госкино по этому поводу среди других и такую поправку (1978 год, разгул застоя):

«Убрать из текста слова: „серый кардинал“».

Повторяю, эта формулировка не входила в диалог, ее в

готовом фильме попросту не было бы. Эта вспомогательная реплика — ремарка, которая существовала только в рабочей записи сценария. Мы пожали плечами и выбросили эти два слова, ибо на фильме это никак не отражалось. Поправка была бессмысленной, ибо она не влияла на ткань картины, и тем не менее она была сделана. И даже в письменной форме. И, естественно, без объяснения причин.

Вот уж поистине «на воре шапка горит»...

Мы с Евтушенко решили, что напишем каждый свое письмо, так как коллективные послания в то время преследовались. В них виделись заговоры, фракции и прочая групповая чертовщина.

Цитирую фрагмент из своего письма «серому кардиналу»:

> ... Кинопроба Евтушенко была единогласно утверждена художественным советом творческого объединения «Луч» киностудии «Мосфильм», и мы приступили к работе над ролью. Однако в разгар работы нам был поставлен неожиданный ультиматум руководства Кинокомитета: постановка фильма может быть продолжена лишь при условии, что в главной роли будет сниматься любой актер, только не Евтушенко. На обдумывание нам было дано 24 часа. Меня особенно возмущает, что это было сказано даже без просмотра кинопробы Евтушенко, повторяю, уже утвержденной худсоветом. Тот довод, что Евтушенко — поэт, а не актер, легко опровергается хотя бы тем фактом, что Маяковский неоднократно выступал как актер в художественных фильмах...

Далее я, как и положено, взывал о помощи.

А вот письмо поэта тому же адресату. Оно, как и подобает сочинению стихотворца, более цветисто и эмоционально. Привожу его почти целиком, купюры только там, где повторы.

> Дорогой Михаил Андреевич!
>
> Зная Ваше всегдашнее участие в моей судьбе, я обращаюсь к Вам с не совсем обычным письмом. Известный режиссер Э. Рязанов пригласил меня сниматься в кинофильме «Сирано де Бержерак» по пьесе, любимой мной с детства. Признаться, я был несколько смущен, так как никогда до этого не снимался в кино, хотя и мечтал об этом. Правда, меня неоднократно приглашали сниматься в кино иностранные режиссеры, но я всегда категорически отказывался, потому что хотел попробовать свои силы в этом не где-то, а именно у себя

на Родине.

Я долго работал над ролью вместе с Рязановым. Это было тяжело, даже мучительно, но дало мне удивительно радостное новое ощущение. Для меня было большим днем в моей жизни, когда худсовет объединения «Луч» киностудии «Мосфильм», в котором собрались выдающиеся мастера кино, утвердил меня в главной роли после просмотра кинопробы. Я продолжал напряженную репетиционную работу, чтобы приступить непосредственно к съемкам, которые должны начаться 15 августа. Однако неожиданно на студию позвонил тов. Баскаков В. Е. из Кинокомитета и — хотя он даже не смотрел пробы! — предъявил ультиматум: или снять меня с главной роли или картина будет в 24 часа закрыта.

Это было для меня как обухом по голове после всех моих многодневных мук, радостей, после утверждения меня в главной роли.

Может быть, было сомнение в том, что я не смогу ее сыграть, поскольку я не профессиональный актер? Но есть единогласное положительное мнение художественного совета и опытного режиссера Рязанова.

Может быть, поэту вообще зазорно сниматься в кино? Но мой учитель Маяковский не считал это зазорным, а, напротив, много и плодотворно снимался.

В чем же дело? Я убежден, что дело только в одном — в моей фамилии, к каковой некоторые люди относятся вообще предвзято...

...Дорогой Михаил Андреевич! Конечно, я не собираюсь бросать профессию поэта, но иногда бывает, что у человека есть несколько талантов. Как утверждают, у меня есть актерский талант, но мне даже не дают испытать его в работе, несмотря на веру в меня Рязанова, всей съемочной группы и худсовета.

В данном случае это не какой-то сложный идеологический вопрос, т. к. текст Ростана вне всяких подозрений, а бюрократическое, заранее предвзятое отношение ко мне лично.

Я прошу Вас помочь мне преодолеть барьер этой предвзятости и приложу все силы, чтобы достойно сыграть эту дорогую мне роль. Для меня это будет серьезной работой, а не каким-то развлечением и одновременно большим праздником в моей жизни.

Ваш Евгений Евтушенко.

У Евтушенко были какие-то личные отношения с одним из референтов Суслова, и тот обещал передать наши письма своему шефу в удобный момент, когда у него будет хорошее настроение, прямо в руки.

А тем временем съемочную группу расформировали, сшитые костюмы сдали в общую костюмерную, с трудом собранный реквизит раздали, освободившихся сотрудников стали назначать в другие съемочные коллективы, кто-то уехал в отпуск. Все распалось, развалилось, исчезло, как будто никогда и не существовало. Но мы с Женей еще не теряли надежды. Попытки пробиться на прием к киноначальству потерпели провал — ни меня, ни Евтушенко попросту никто не хотел принимать. Не удалось добиться аудиенции ни у министра Романова, ни у его зама Баскакова. В эти дни Евтушенко написал резкое и горькое стихотворение о всей истории с Сирано. Он показал мне его, дал возможность прочитать, но «насовсем» экземпляра не отдал. Не хотел, видно, того, что стихотворение пойдет гулять по рукам в «Самиздате».

История с нашими письмами, обращенными к Победоносцеву наших дней (помните: «Победоносцев над Россией простер совиные крыла»), то бишь Суслову, кончилась плачевно. Знаю ее со слов Евтушенко, который, в свою очередь, знал ее со слов сусловского референта. Помощник вроде бы выждал благоприятный момент и с вечера положил на письменный стол Михаила Андреевича наши письма. Однако утром — по рассказу референта — поверх наших посланий легло экстренное сообщение, что писатель Анатолий Кузнецов, поехавший в Англию под предлогом сбора материалов о Ленине для своей новой книги, попросил там политического убежища. Это раздражило Суслова, и он недовольно отбросил наши письма, пробормотав какую-то нелестную фразу о писателях. Вот и все. Так окончательно решилась судьба постановки. Было ли это так? Давал ли вообще наши письма референт? Читал ли их наш главный идеолог? Или референт действительно не врал и все случилось так, как он рассказывал? Не знаю. Известно одно: мы не получили на свои письма никакого официального ответа...

Поговорка, что «беда никогда не приходит одна», оказалась для меня в этот период очень верной. Первого августа я порвал мениск — коленную связку — и попал на операционный стол в Центральный институт травматологии под нож хирурга. Пока я лежал в больнице, умерла моя мать. Я хоронил ее на костылях. Это был страшный, мрачный период в моей жизни, и я долго из него выбирался. Но раны постепенно затянулись, жизнь продолжалась...

В качестве постскриптума хочу добавить еще один странный факт. Летом 1972 года Евгению Евтушенко исполнилось сорок лет, и я был приглашен им на день рождения. Я думал, что бы такое интересное ему подарить. И придумал. Я решил, что разыщу кинопробу Жени в роли Сирано, уговорю кинолабораторию напечатать звук и изображение на одну пленку и сделаю ему действительно бесценный подарок — эскиз к роли поэта де Бержерака, сыгранный поэтом Евтушенко. Но случилось неожиданное. Кинопробы по этой картине были в фильмотеке в целости и сохранности, но проба Евтушенко исчезла. Только она одна. Я просмотрел все ролики на экране — безрезультатно. В журналах, регистрирующих поступления кинопроб и то, что уходит на смыв (а через несколько лет все кинопробы смывают), никаких сведений не было. Я стал сомневаться, а может, все это мне вообще померещилось. Может, я и не снимал пробу с Евтушенко. А М. Булгаков еще утверждал, что «рукописи не горят». Еще как горят. Не оставляя даже пепла…

ВИД С ВЕРХНЕГО ЭТАЖА

Я почему-то недолюбливаю несправедливости в мой адрес, испытываю отвращение от проявленного ко мне хамства или пренебрежения. Такой уж я оригинал. Причем для меня не важно, от кого это исходит — от продавца, вахтера, инспектора ГАИ или же от коллеги-режиссера, чиновника, министра. Я человек импульсивный, и в такие минуты становлюсь неуправляемым. Вообще, импульсивность — прекрасное качество, если оно реализуется в произведениях, и очень неважное, когда находит выход в жизни. Умение скрыть обиду, не показать, что ты уязвлен, промолчать или даже весело поддакнуть нужной или влиятельной персоне — замечательные свойства характера. К сожалению, я этими свойствами не обладаю. Иной раз наломаешь дров! И сразу же репутация либо бузотера, либо закусившего удила зазнайки. И мало кто оценит, что в тебе в эти мгновения билось пламенное и чистое сердце борца за справедливость...

Осенью 1972 года мы с Эмилем Брагинским сочиняли сценарий фильма «Невероятные приключения итальянцев в России». Для того чтобы работать поплотней, мы решили поехать на сентябрь в Дубулты, где находится комфортабельный Дом творчества, своеобразная резервация для писателей. Брагинский похлопотал в Союзе писателей, чтобы мне продали путевку (тогда я еще не был членом этого Союза). Сентябрь в Прибалтике — уже не сезон, и сложностей с путевкой никаких не случилось. Заезд начинался, как сейчас помню, с 1 сентября. У меня же скопились кое-какие дела, и я мог приехать только седьмого. Было обидно, что пропадает неделя, но что поделаешь! На всякий случай, чтобы не возникло никаких недоразумений с комнатой и чтобы администрация Дома творчества знала, что я обязательно приеду, я загодя послал телеграмму. Текст телеграммы гласил, что задержусь на неделю и прошу, чтобы к седьмому сентября меня ждала положенная мне комната. Телеграмма была очень вежливая и кончалась всякими словами насчет уважения. Но я тогда еще не подозревал, куда еду.

В этом девятиэтажном писательском доме сложились довольно странные обычаи. Читателю, боюсь, может показаться, что я все это выдумал. Но я не лгу. Да и сочинить такого бы не смог. Действительность, как правило, превосходит любую выдумку, она богаче всякой фантазии. Как я уже говорил, в доме было девять этажей. Так вот, по неписаным местным законам комнаты распределялись в доме по этажам в зависимости от положения и должности писателя. Процесс раздачи комнат и

этажей происходил не в Москве, где выдавались путевки, а на месте, в самом доме, по решению его директора. Надо сказать, что все апартаменты были совершенно одинаковы. Они были обставлены равноценной мебелью. На окнах висели стандартные шторы двух-трех расцветок. Одним словом, разницы между комнатами не было практически никакой. Но так могло показаться только непосвященному! Неписаная традиция, которая соблюдалась свято, гласила — чем выше этаж, тем выше авторитет писателя, или, наоборот, чем выше авторитет, тем выше живет писатель. Но как измерить, кто из писателей лучше? На каких весах взвешивать их талант? Как разобраться в этой запутанной иерархии? Оказывается, очень просто, и талант в этом случае не имеет никакого значения. У нас о писателе судят не по книгам, а по должности, наградам и званиям. И тогда все становится ясно. Так, 9-й и 8-й этажи предназначались для Героев Социалистического Труда, лауреатов Ленинской премии, секретарей Союза и главных редакторов толстых журналов. На 7-й и 6-й этажи могли претендовать лауреаты Государственных премий, члены правления Союза писателей или Литфонда. На 5-м и 4-м этажах селились средние писательские массы. Те, которых более или менее издавали, печатали, снимали, ставили. Среди них попадались влиятельные литературоведы, заведующие редакциями издательств и отделами толстых журналов.

На 3-м этаже, как правило, жили совсем невлиятельные, непрестижные, не могущие принести никому, кроме, разве, литературы, никакой пользы, очень малоизвестные сочинители. А также гости, то есть люди, попавшие сюда по обмену путевок или в силу собственной значительности в других сферах жизни.

Что касается писателей, обитающих на втором этаже, то о них как-то даже не хочется упоминать. Поселение тебя на втором этаже практически означало, что ты — никто. Что никакой ценности для отечественной литературы ты не представляешь и явно попал в этот дом по недоразумению.

На первом этаже никто не жил — там находилась столовая, врачебные кабинеты, медицинские комнаты и, конечно, кабинет директора.

— Не может быть, чтобы подобная иерархия выросла просто так, на пустом месте! — воскликнет доверчивый читатель. — Должна же быть какая-нибудь причина!

Попытаюсь объяснить, как возникло, что понятия престижности и этажности совпали в этом заведении. Дом расположен на узком перешейке, в том месте, где река Лиелупе наиболее близко подходит к Рижскому заливу. Так вот, с верхних этажей здания открывается роскошный вид на море и на реку

одновременно. Поскольку дом находился среди высоких сосен, то до шестого-седьмого этажей окна закрывали верхушки деревьев. И чем ниже, тем пейзаж становился менее привлекательным. На нижних этажах окна просто упирались в зеленую хвою сосен.

Так что вся субординация возникла из одной-единственной привилегии — кто должен, кто имеет право, кому положено — любоваться привлекательным пейзажем.

Боже, какие душераздирающие сцены, несмотря на их внешнюю респектабельность, разыгрывались каждый день в двух лифтах этого замечательного дома! Какая-нибудь жена значительного писателя, входя в лифт, бросит эдак небрежно:

— Девятый этаж, пожалуйста!

А другая жена, смущаясь и робея, говорила:

— Мне на четвертый!

И нажимала кнопку лифта с таким видом, будто была одета в драную юбку и кофту, заштопанную на локтях. Пропасть между высотницами и трехэтажницами была колоссальна. Трехэтажницы между собой поносили на чем свет стоит спесь и чванливость вышеживущих. А те молча несли свой гордый крест одиночества... И откуда только все это появилось в государстве рабочих и крестьян?..

Читатель, небось, уже думает, что все это я расписываю так потому, что меня поселили на втором этаже, и я, естественно, свожу счеты! Терпение!

Итак, я приехал с недельным опозданием, но ни о чем не беспокоился — я ведь предупредил телеграммой. Меня встретила сестра-хозяйка, забрала путевку, взяла загадочный рубль, якобы на прописку, и, извиняясь, сказала:

— Знаете, сейчас нет свободных комнат. Вам несколько дней, пока что-нибудь не освободится, придется пожить в холле!

— Как в холле? Я же дал телеграмму, я сообщил...

— Да, да. Телеграмму вашу мы получили. Но свободного номера нет. А в холле вам даже очень понравится. Он просторный. Потом там телевизор...

— Но туда же все будут входить и выходить, когда им заблагорассудится...

— Что вы, холл закрывается. Вас никто не будет беспокоить... Мы с сестрой-хозяйкой поднялись на лифте на шестой этаж. Она ключом отомкнула дверь холла, который из-за обилия писателей, желающих попасть в Дом творчества, превратили в жилую комнату. Видно, случилось это недавно, может быть, я был одним из первых «подопытных кроликов». Помещение было странное. Площадь его приближалась к 50 квадратным метрам с гигантским, во всю стену, от пола до потолка, окном. В холле, как

водится, стоял рояль, на тумбочке — телевизор, штук восемь кресел и несколько журнальных столиков с шахматами и шашками. Диван был превращен в койку и застелен. Чудовищные эстампы, которые якобы украшали стены, завершали облик этого сарая.

— А где же тут умываться, и вообще... — ошарашенно спросил я.

— Вот вам ключ, — сестра-хозяйка вышла в коридор и отперла дверь недалеко от холла. — Это будет ваш персональный туалет. Кроме вас им никто пользоваться не будет. Здесь есть и умывальник.

Я заглянул в каморку, где действительно все это было. Архитектор, запланировав санузел в коридоре, явно заботился об обслуживающем персонале, так как в каждой жилой комнате были все удобства, включая ванну и душ.

— Да, но я же дал телеграмму, — безнадежным голосом пробубнил я.

— Это всего на несколько дней, — развела руками сестра-хозяйка.

И я покорился. Я здесь был гостем. И несмотря на то, что у меня имелась законная путевка, я не стал «качать права». В конце концов, поживу несколько дней в холле, в холле я еще никогда не жил. Жаль только, что я не умею играть на рояле.

Да, кстати, моего соавтора, который приехал вовремя, поместили сначала (о, ужас!) в комнате второго этажа, но после недельных просьб и жалоб он добился «повышения», его перевели на третий.

На следующее утро после приезда я надел тренировочный костюм, кеды и выскочил на утрамбованный морем песок Рижского залива. В то благословенное время я бегал каждое утро перед завтраком сорок минут, отмахивая около семи километров. Я вернулся после пробежки весь мокрый от пота и, естественно, хотел сунуться в душ. Но ни в холле, ни в «персональном» санузле душа не было. Постучаться в какую-нибудь комнату на этаже к незнакомым людям я постеснялся, соавтор жил на «несколько рангов» ниже, и унижаться мне не хотелось. В общем, раздевшись в холле до трусов, я выглянул в коридор и, убедившись, что никого нет, юркнул в туалет. Там с грехом пополам над раковиной я произвел частичное, крайне неудобное омовение и, признаюсь, пришел в раздраженное состояние. Почему-то мне все это крайне не понравилось. Опять выглянув и переждав, пока по коридору не прошествуют к лифту, чтобы идти завтракать, две женщины, я, как метеор, вернулся в свое зало. Перед завтраком надо было побриться. Я достал свою

электробритву и стал искать глазами электрическую розетку. Ее не было ни на одной стене. Как же побриться? Тут я уставился на телевизор и понял, что он должен быть куда-то включен. Я стал следить, куда ведет шнур, исходящий из телевизора. Он вел под рояль. Я заглянул под инструмент, но там было темно и пыльно. Тогда я опустился на карачки и пополз под рояль. Ощупывая телевизионный провод, я нашел розетку. Надо было выдернуть вилку телевизора, воткнуть вилку электробритвы и, пятясь, выползти из-под инструмента, после чего можно было приступить к бритью. Вместо того, чтобы спокойно проделать все это и пойти завтракать, я повел себя несколько странно. Несмотря на то, что я был в одиночестве, из моей глотки вырвались ругательства, недостойные деятеля искусства, в особенности советского. Схватив бритву, я, прыгая через две ступеньки, понесся вниз по лестнице. Рывком распахнул я дверь приемной директора Дома творчества.

— Директор у себя? — весьма невежливо спросил я у секретарши.

— Да, но у него совеща...

Я не дослушал и без спросу ворвался в кабинет директора. Там действительно шло какое-то заседание. Сидел почти весь персонал: несколько врачей, в том числе и главный, сестра-хозяйка, завхоз, еще какие-то люди, всего человек 14–16. Директор, стоя над столом, что-то произносил. Увидя меня, он остановился на полуслове.

— В чем дело? — обратился он ко мне.

— Где у вас тут розетка? — полюбопытствовал я.

— Почему вы вошли? — повысил тон директор.

— А, вот она, — обрадовался я.

Не обращая ни на кого внимания, я подошел к розетке, выдернул из нее шнур настольной лампы, всунул вилку электробритвы и начал бриться как ни в чем не бывало. Совещание замолчало. В тишине было хорошо слышно, как жужжит моя отечественная электробритва.

— Выйдите немедленно отсюда! — приказал директор.

— Побреюсь и выйду, — не стал спорить я.

— Прекратите хулиганить! — закричал директор.

— По-моему, хулиган вы, а не я. Вы попробуйте побриться в холле. Это можно сделать только под роялем. Я вас предупредил телеграммой, где моя комната? — Тут я увидел на стене зеркало и перестал обращать внимание на окружающих. Мне было не до них. Я был занят делом.

Совещание явно зашло в тупик. Поняв, что я не уйду, пока не побреюсь, все сидели молча и ждали. Я же вошел во вкус и не

торопился, брился очень внимательно. Потом я подчеркнуто буднично выдул волосы из бритвы и сказал:

— После завтрака я уйду на рынок. Вернусь через час, Так вот, чтобы к моему приходу была комната. Или я поселюсь здесь, у вас в кабинете.

И пошел завтракать. Директор, видимо, поверил в мою угрозу. Когда через час я вернулся с рынка, меня ждала сестра-хозяйка. Почему-то чудом нашлась свободная комната, в которой все было чисто, убрано и вполне уютно. При этом ощущалось, что несколько дней в ней никто не жил. Комната оказалась на пятом этаже. Это было случайностью — директор, если бы его воля, заточил бы меня в подземелье. Но он ограничился тем, что весь оставшийся срок не здоровался со мной и делал вид, что меня не сущертвует.

Лет через пять мы с Брагинским снова приехали в Дубулты работать над пьесой «Аморальная история». Директор был тот же, и я посмеивался — на каком же этаже он поселит меня на этот раз. Я уже был членом Союза писателей, лауреатом Государственной премии СССР, народным артистом РСФСР. По моим понятиям, я явно тянул на шестой этаж. Я понимал, не стоит особенно замахиваться, не надо заноситься, не надо мечтать о седьмом небе. Это, в конце концов, нескромно! Но уж шестому-то этажу я как-никак соответствую! Действительность оказалась непредсказуемой и страшной. Злопамятный директор не забыл, как я брился в его кабинете, и поселил меня, страшно подумать, на третьем этаже. И в то же самое время моему соавтору выделили комнату аж на седьмом. Я мужественно переносил опалу. Меня многие жалели, сочувствовали, возмущались несправедливостью, но я делал вид, что мне все равно, что это меня не трогает, что я выше этих предрассудков. А что мне оставалось делать?..

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ВИНЕГРЕТ

Любопытные истории приключаются не только в кинематографе, но и на театре. Поскольку мы с Брагинским сочиняли также и пьесы, мы довольно часто входили в обширные контакты с театральными работниками. Театр, как известно, сложный организм. Если съемочный коллектив создается для съемок одного фильма, а потом распадается, в театре одна и та же труппа существует десятки лет. В театре все знают друг про друга все. Недаром один шутник обозначил театральный коллектив как «террариум единомышленников».

Однажды нам позвонили из самого МХАТа(!) и сказали, что они хотят ознакомиться с нашей новой пьесой «Притворщики». Окрыленные, схватив два экземпляра журнала «Театр», где была опубликована пьеса, мы помчались в новое здание, которое соорудили для святыни русского театра. Заведующий литературной частью (не буду называть его фамилию) пьесу уже читал. Он сказал о ней добрые слова и попросил десять дней для того, чтобы руководство театра решило вопрос о постановке нашего детища.

— Через десять дней мы вам позвоним и сообщим, что постановил МХАТ в отношении «Притворщиков», — сказал завлит.

Во время беседы в кабинет заглянул сам главный режиссер МХАТа Олег Ефремов. Мы сердечно расцеловались, ведь мы работали бок о бок в картине «Берегись автомобиля!», нас связывали теплые, дружеские отношения. Мы ушли из МХАТа, не чуя под собой ног от радости.

«Подумать только, может, наша пьеса будет осуществлена на подмостках не какого-нибудь театра, а МХАТа! При этом не мы набивались со своей пьесой, а театр сам проявил инициативу. Нас пригласили, обласкали, попросили на размышление всего десять дней!.. Как все-таки прекрасна жизнь!» — думали мы.

Прошло десять дней, двадцать, два месяца, год, три года, пять лет! Нам никто не позвонил! Все эти годы мы так и прожили в неопределенности и ожидании! Но мы оптимисты! Все еще надеемся, а вдруг позвонят из самого МХАТа и все-таки что-нибудь скажут... Чем черт не шутит!.. Бывают же чудеса...

А вот другое приключение, тоже связанное с нашими «театральными встречами»...

После того как нашу пьесу «С легким паром!» отвергли многие московские театры, она наконец нашла пристанище в стенах одного очень знаменитого столичного театрального

коллектива. Я не стану называть этот театр и не советую ломать голову — все равно не догадаетесь. Читка «Легкого пара» на труппе прошла довольно успешно, пьеса была единодушно принята. В театре вывесили приказ о распределении ролей. Надю Шевелеву должна была играть Юлия Борисова, Лукашина — Юрий Яковлев, а Ипполита — Николай Гриценко. Он же собирался стать и режиссером спектакля. У него было намерение реализовать свой замысел как яркое зрелище, подобно тому как в свое время ставилась на этих же подмостках «Принцесса Турандот» — озорно, с выдумкой, отсебятиной, танцами и куплетами. Был приглашен композитор — очаровательный Ян Френкель, своими усами смахивающий на Мопассана. Вместе с режиссером, композитором и поэтом Александром Галичем мы наметили места в пьесе, где будут вставлены куплеты стюардесс, танцы дворников и прочие музыкальные дивертисменты...

Мы с Брагинским были просто счастливы, что наша первая совместная пьеса осуществляется талантливыми людьми на подмостках столь прославленного театра... А потом наступило лето, и театр уехал на гастроли. Затем артисты умчались в отпуска и на съемки. Мы тоже куда-то уезжали не то работать, не то отдыхать. Наступила осень, снова начался театральный сезон. Мы с Брагинским деликатно не беспокоили театр в полной уверенности, что там вовсю идут репетиции. Из театра нам тоже никто не звонил. Это нас не тревожило: мы понимали, что там кипит работа и пока не до нас. Мы были тогда очень наивны и верили во многое, во что сейчас, к сожалению, не верим. Неожиданно раздался звонок из Московского театра имени Станиславского — нас приглашали для беседы. Главный режиссер Иван Бобылев, директор театра и парторг встретили нас очень сердечно. Они сообщили нам, что театр намеревается поставить на своей сцене нашу пьесу «С легким паром!». Как мы на это смотрим? Мы были, естественно, польщены.

Я попытаюсь привести текст нашего дальнейшего разговора по возможности точно.

— Мы должны вас предупредить, что пьесу взял энский столичный театр, — сказал Брагинский. — Там уже репетируют.

— Значит, вы согласны ставить нас как бы вторым экраном? — спросил я.

— Энский театр давно отказался от вашей пьесы, — сказал Иван Бобылев. — Это всем известно.

— Как?! — вскричали мы оба.

— Уже месяца три назад, — пояснил директор театра.

Мы с Брагинским посмотрели друг на друга. Пауза оказалась довольно длинной.

— Они вам разве не сообщили? — поинтересовался актер Леонид Сатановский, тогдашний парторг театра.

Мы только промычали в ответ что-то невразумительное. Было, конечно, неприятно, что нашу пьесу отвергли. Это всегда болезненно. Но было нестерпимо, что мы узнали об этом от посторонних людей. В энском театре не нашлось ни одного воспитанного человека, который снял был трубку и сказал:

— Извините нас, но так получилось, у театра изменились планы. Вы уж не обессудьте. Будем рады видеть вас как в качестве авторов, так и в качестве зрителей.

Или что-то в этом роде. Не такая уж трудная миссия, честное слово. Все равно нам было бы горько и обидно. Но, по крайней мере, мы не испытали бы чувства раздражения к театру, не страдали бы от невнимания, небрежности, равнодушия, проявленных к нам. Тем более мы этого никак не заслужили...

Иван Бобылев нарушил молчание:

— Соглашайтесь! Мы быстро вас поставим. И вообще, главный режиссер энского театра подарил вашу пьесу нам.

— То есть как подарил? — вскричали мы нестройным дуэтом.

— Мы с Евгением Рубеновичем старые друзья, вместе занимались в театральном училище, — пояснил Бобылев.

Это была интересная деталь, характеризующая нравы, когда чужую вещь (в данном случае пьесу) дарили без ведома хозяина (в данном случае нашего).

Руководители театра имени Станиславского, разумеется, не были ни в чем виноваты. Наоборот, они проявили чуткость к нам, внимание к нашему детищу, и им мы были только признательны. Правда, мы не отдали «С легким паром!» в труппу этого театра. Тогда было трудное время для коллектива. Из театра ушли Е. Леонов, Г. Бурков, ряд других актеров. Мы боялись, что спектакль может получиться посредственным, а нам не хотелось дебютировать на московской сцене слабым представлением. Может, мы были несправедливы, и надо было рискнуть! Но мы, травмированные историей с энским театром, побоялись искушать театральную судьбу второй раз. Так получилось, что наша пьеса не была поставлена ни на одной сцене столицы.

Мы решили, что когда-нибудь, когда наступит черный день, я осуществлю экранизацию нашей пьесы в кино. И черный день наступил. В 1974 году у моего соавтора случился тяжелый инфаркт. Он на год вышел из строя. Наша литературная работа прерывалась на долгое время. У меня неожиданно образовалось «окно». И тут я понял, что наступило время экранизировать «С легким паром!». Но это уже другой рассказ...

Если вдуматься, все на свете к лучшему. Мы должны быть

благодарны энскому театру за проявленную невоспитанность. Иначе, может быть, я никогда не поставил бы один из своих самых удачных фильмов...

Итак, стояла очаровательная осень 1972 года. Мы с Брагинским жили в Дубултах, в писательском Доме творчества, и сочиняли сценарий об итальянцах в России. В это время в Ригу приехал на гастроли Псковский театр драмы. На гастрольной афише театра мы увидели название нашей пьесы «Сослуживцы». Это была приятная новость, и мы с Брагинским решили, что обязательно съездим в город, посмотрим спектакль. Почему получилось так, что мы не обратились к администрации театра, а просто купили билеты в кассе, я не помню! Несомненно, этим нашим поступком управляла рука судьбы! Неслыханно, чтобы автор покупал билеты на свою пьесу. Это просто не принято! Обычно автор приходит в дирекцию театра, называет себя, его «хватают под белые ручки» и усаживают на лучшее место. А после спектакля предупрежденные руководством актеры начинают аплодировать, показывая на сидящего в зале сочинителя. И тот, как бы смущаясь, как бы не ожидая подобного подвоха со стороны исполнителей, выползает на сцену, жмет руку герою, целует ручку героине, аплодирует остальному ансамблю, делая вид, что он-то, дескать, ни при чем. Мол, все они, артисты. Это в достаточной мере отработанный ритуал.

Но мы пошли на свой спектакль непроторенным путем, то есть через кассу. Я тогда не вел «Кинопанорамы», народ меня в лицо не знал и, слава Богу, пальцем не тыкал. Мы находились в театре, как говорилось ранее, инкогнито. Никто из труппы не подозревал, что авторы уже проникли в фойе. Мы купили красочную картонную программку, которую украшали шаржи на актеров, занятых в пьесе. Под каждой карикатурой были помещены стихотворные эпиграммы. К примеру, под гротесковым портретом артистки В. Ланкевич, играющей Калугину, шли такие строчки:

Я — директор в учреждении,
Все работники у меня в подчинении.
И хоть «против» есть и «за»,
Зовут все мымрой (за глаза).

Актрис М. Романову и Т. Римареву, исполняющих роль Верочки, сопровождали следующие стихи:

Я секретарша Верочка, и задаю я тон.
У Веры для проверочки к услугам телефон.

По ультрамоде Верочка одета весь сезон,
И снится, снится Верочке не телефон, а он!

Под шаржем на артиста М. Иванова красовалось:

Я оптимист! Но робок немножко.
Два сына у меня и кошка.
Экономист решал задачу:
Как кошку прокормить и двух детей впридачу?

В программке указывалось, что авторами стихов являются два артиста, играющие роли Новосельцева и Самохвалова, а именно, вышеупомянутый М. Иванов и Ю. Пресняков. Мы по наивности решили, что они авторы только эпиграмм. Но, как вскоре выяснилось, мы их недооценили. Во всяком случае уже по одному лишь виду программки становилось ясно, что зрителя ждет встреча с комедией, с веселым представлением. Когда мы просочились в зал и уселись на свои места, мы сразу посмотрели на сцену. Как известно, занавес в современном театре давно отменили за ненадобностью, но в данном случае декорацию закрывало от глаз зрителя какое-то подобие занавеса. Над сценой висело огромное белое полотно (по-моему, были сшиты три простыни), на котором большими буквами было намалевано четверостишие. Его мы с Брагинским вроде бы не писали. Привожу стишок с той своеобразной пунктуацией, которая была принята в псковском театре:

Смехом умей бить!
Смехом умей видеть!
Смехом умей любить!
Смехом умей ненавидеть!

Мы догадались, что это, вероятно, эпиграф к спектаклю, который тоже сочинен двумя артистами. В том, что они писали вдвоем, мы с Брагинским не видели ничего плохого. В конце концов, мы тоже пишем дуэтом.

Далее простыня с эпиграфом уехала наверх и начался долгожданный спектакль. Сначала мы с Брагинским не могли понять, в чем дело. Играли, казалось, нашу пьесу. И действующие лица те же самые, которых мы сочинили. И говорили они как бы о том, о чем мы писали. Но что-то было не то! Мы не сразу поняли, что артисты играли нашу пьесу «Сослуживцы», пьесу, написанную

прозой, пьесу, где мы долго бились над тем, чтобы диалог звучал как можно более разговорно, — так вот артисты играли ее в стихах!

Нашему изумлению не было границ! Мы переглянулись, чтобы убедиться, не галлюцинация ли это? Потом мы посмотрели на зрителей, которые, по нашим расчетам, должны были возмутиться, шикать, размахивать руками, свистеть, улюлюкать. Но нет, зрители внимательно и доброжелательно следили за артистами, ожидая, как развернутся события дальше. Они ведь не подозревали, что вирши, которые изрекали действующие лица, сочинены не нами. Более того, с нами эти стихи никто даже не согласовывал. И что мы, авторы пьесы, так же, как и они, зрители, слышим их сейчас впервые. Мы находились в остолбенении! Эти два актера проделали невероятно трудную и, с нашей точки зрения, столь же бессмысленную работу! Мы, конечно, не могли объективно судить о качестве стихов, мы были слишком к этому не готовы. И нас можно понять. Так вот, нам эти стихи крайне не понравились! Но вдруг стихотворный текст кончился и полились знакомые нам реплики. Пьеса потекла по привычному руслу. Мы стали успокаиваться, думая, что театр придумал этакий своеобразный пролог в стихах, а дальше пойдет все, как у нас. Но не тут-то было. Только мы расслабились и стали оценивать игру артистов, как вдруг постановка опять вскочила на поэтическую лошадь (кажется, ее звали Пегас). Актеры задекламировали в рифму. Смысл наших фраз был насильственно запихнут в стихотворный размер. Доверчивая публика сидела как ни в чем не бывало, думая, что так и положено. Захотелось вскочить, прервать спектакль, заорать, что мы этого не сочиняли. Но мы не посмели решиться на такой поступок! Мы вжались в кресла, стараясь сделаться поменьше, и покорились печальной судьбе. Спектакль шел то в стихах, то в прозе. Шел так, как хотел он, а не мы. Мы корчились, порывались уйти, но, в конце концов, взяли себя в руки и заставили себя испить горькую чашу до дна. В антракте, стоя в очереди в буфет, мы повторяли друг другу особенно полюбившиеся нам стихотворные строчки. Вроде таких:

Самохвалов:
Как заместителю мне важно для карьеры
Созданье деловой и «нужной» атмосферы,
Не нужен мне оклад в 400 рублей,
Мне нужен штат лишь из «своих» людей.

Прошли мы и через все круги второго акта. Спектакль, поставленный Вениамином Вениаминовым, наконец-то кончился.

Зрители горячо аплодировали, представление явно имело у публики успех. Мы посовещались, как нам поступить. Конечно, надо было немедленно идти за кулисы, устраивать скандал и запрещать это стихотворное графоманство. Но мы подумали: вот явятся два столичных автора, будут сердиться, нервничать, кричать, «топать ножками». А что толку? Спектакль идет уже второй сезон. Театральный Псков, вероятно, этот наш позор уже повидал. В провинциальных городах редкий спектакль держится на сцене больше двух сезонов. «Сослуживцев» все равно скоро снимут. И это безобразие кончится само собой. А два рифмоплета, которые, кстати, неплохо сыграли свои роли, вероятно, получают какие-то деньги за незаконное соавторство с нами. Что же это получится — мы залезем в их карман? А какие гроши получают актеры, в особенности в провинции, мы хорошо знали. Грабить артистов?! С нашей стороны это было бы нехорошо! Мы глубоко вздохнули, посмотрели друг на друга и понуро побрели к гардеробу. Мы сделали вид, что нас здесь не было, мы ничего не видели и, главное, не слышали, что мы ничего не знаем об этой «своеобразной» постановке.

Потом как-то я рассказал эту леденящую кровь историю Зиновию Гердту. Он в ответ поведал мне, как вместе с Михаилом Львовским ездил в Тулу на премьеру их совместной пьесы «Танцы на шоссе». Пьеса была сочинена ими в стихах. Представляете ужас авторов, когда они услышали, как тульские актеры играли спектакль... в прозе. После случая с пьесой З. Гердта и М. Львовского я успокоился. Из стихов сделать прозу куда легче, чем наоборот. В нашем с Брагинским случае псковские актеры не прельстились легким хлебом, они пошли по пути наибольшего сопротивления...

ОБ АЛИСЕ ФРЕЙНДЛИХ

Фильм «Служебный роман» существует в первую очередь потому, что существует Алиса Фрейндлих. Я являюсь давним поклонником Алисы Бруновны, почитателем ее удивительного дарования. Ее душевность, искренность, трепетность вместе с высоким мастерством рождают в театральном зрителе необыкновенное сопереживание, сочувствие, наконец, любовь. Добиться такой реакции публики можно только в том случае, когда актер на сцене одновременно и крупно талантлив и выкладывается до конца, не щадя себя ни в чем.

Я давно, как говорится, «положил глаз» на Алису Фрейндлих и еще во время «Гусарской баллады» провел с ней кинопробу на главную роль. Актерски Фрейндлих сыграла ее блестяще. Однако, несмотря на гусарский костюм и грим, в актрисе было что-то предательски женское. Веры в то, что перед нами юноша, не возникало. Так Фрейндлих не сыграла Шурочку Азарову, а в душе ее, я думаю, осталась травма. Мол, проба была хорошая, а на роль не утвердили.

Следующая наша встреча не состоялась, когда мы с Брагинским писали киноповесть «Зигзаг удачи». Роль Алевтины, сборщицы членских взносов, которой мы дали такую характеристику: «Всю нерастраченную женскую нежность и несостоявшееся материнство она расходовала на общественную работу», — писалась нами в расчете на то, что играть ее будет Алиса Бруновна. На этот раз не смогла актриса. Причем по весьма уважительной причине — она ждала ребенка. Роль эту прекрасно сыграла Валентина Талызина...

Наше третье содружество тоже не осуществилось. Мы написали пьесу «С легким паром!» и отдали ее в ленинградский театр имени Ленсовета с непременным условием, что роль Нади Шевелевой исполнит премьерша театра, любимица ленинградской публики Алиса Фрейндлих. Мы хотели этого не из тщеславия. Мы понимали, что при участии Алисы Бруновны получится более глубокий спектакль, не только потешный, но и грустный. В этом случае в представлении наверняка возникнет второй план, который, как нам казалось, в пьесе присутствовал. Мы время от времени звонили заведующей литературной частью театра, интересовались, как идут репетиции, как работает Фрейндлих. По бодрым ответам выходило, что все чудесно. А потом раздался звонок Брагинскому — нас приглашали в Ленинград на премьеру. В разговоре мой соавтор полюбопытствовал, как играет в спектакле Алиса Бруновна.

«А она в вашей пьесе вообще не играет!» — последовал неожиданный ответ.

Брагинский растерялся, пытался сообразить, в чем дело. Ведь участие А. Фрейндлих было нашим обязательным требованием. Но понять, что произошло в театре, почему Фрейндлих не играет, оказалось довольно сложно и, главное, бессмысленно. Значения это уже не имело!. Я человек крутой и не терплю, когда меня водят за нос. Короче, я не поехал на премьеру своей первой пьесы. Мой соавтор оказался менее принципиальным и посмотрел представление. Впечатление о постановке я мог составить только со слов соавтора. По его мнению, «С лёгким паром!» оказался проходным спектаклем театра. Главной задачей было посмешить зрителя. Бывают такие комедии, где, к примеру, герой с размаху садится на раскаленный утюг, а потом, взвизгнув, носится по сцене, корча рожи и гримасничая. Нетребовательная часть публики гогочет, создавая у артистов ощущение удачи. Лукашин не садился в этой постановке на горячий утюг в прямом смысле, но делал что-то в этом же роде. В зале хохотали. Я не оспариваю подобную режиссерскую трактовку, каждый видит по-своему. Но через два года спектакль, который не принес никому славы, был исключен из репертуара.

Итак, и эта наша встреча с артисткой опять сорвалась. После предпринимались еще кое-какие попытки совместной работы, но и они не претворились в жизнь по не зависящим от нас обоих причинам.

И, наконец, выражаясь высокопарным слогом, час пробил! Я закончил «Иронию судьбы» и находился в размышлении: что же снимать дальше? И вдруг вспомнилось, что в нашей с Брагинским пьесе «Сослуживцы», написанной лет за шесть до этого, главная роль — Людмилы Прокофьевны Калугиной — как бы специально сочинена для Алисы Фрейндлих. Нет, она не писалась с прицелом на Фрейндлих, это ведь была пьеса для театров, и многих, как мы надеялись, а не сценарий для кино, который имеет лишь единственную интерпретацию. Я решил, что стану перекладывать эту пьесу для кинематографа лишь в том случае, если Калугину сыграет Фрейндлих. Реабилитацией пьесы, как в случае с «Иронией судьбы», здесь заниматься не приходилось. У «Сослуживцев» сложилась исключительно удачная судьба — ее поставили 134 театра в разных городах страны, а в Московском театре имени Маяковского шел прекрасный спектакль, осуществленный молодым режиссером Б. Кондратьевым.

Итак, в Ленинград, в адрес Алисы Бруновны, была отправлена пьеса и предложение «руки и сердца», то есть просьба исполнить главную роль. Именно исполнить, а не попробоваться. Согласие

было получено, и теперь предстояло написать сценарий и задуматься о многих других компонентах, из которых складывается режиссерский замысел будущего фильма.

В «Сослуживцах» рассказывается о том, как забитый, затюканный жизнью экономист Новосельцев, получающий небольшую зарплату и обладающий, как он сам про себя говорит, заурядной внешностью, пускается в рискованную авантюру: чтобы стать начальником отдела и получить прибавку к жалованью, начинает ухаживать за немолодой и некрасивой начальницей, по прозвищу Мымра. Постепенно он открывает в ней необычного, яркого человека. Рассудочное, корыстное ухаживание перерастает в любовь. Замкнутая женщина сбрасывает с себя защитную маску «сухаря», за которой скрывалась нежная и трепетная душа. «Сослуживцы» — это пьеса о том, что нужно внимательно и пристально вглядываться в человека; постараться увидеть в нем то, чего раньше не замечали; никогда не торопиться с выводами, не судить по внешности, не спешить выносить человеку приговор.

Действие пьесы разворачивается в статистическом учреждении. Мы нарочно выбрали внешне невыразительное заведение, где сотрудники только что-то подсчитывают и учитывают. Кинематографисты и театральные деятели довольно часто делают местом действия своих сочинений предприятия, где внешняя фактура эффектна. Скажем, судоверфь — там создают красивые корабли, — или автомобильный завод, или паровозное депо. Я и сам грешил этим не раз. Но в данном случае нас привлекали не производственные процессы, а человеческие, то есть общие для любого учреждения. Поэтому было взято нейтральное, вроде бы неброское дело, не отвлекающее зрителя от морально-этических проблем, поставленных нами, как авторами, во главу угла. В фильме я как режиссер намеревался это сохранить и не «обогащать» картину за счет внешних украшений. В пьесе всего шесть действующих лиц, но... «у зрителя, — гласит авторская ремарка, — должно создаться впечатление, что действие происходит в большом учреждении».

В работе над литературным сценарием число персонажей немного увеличилось, но все равно их маловато для кинематографического произведения. Следовательно, нужно было организовать многолюдную среду, в которой живут герои. Я стал думать, что же является типичным для образа жизни большинства служащих. Первое, что мне стало ясно, — это «часы пик», в которые трудовая Москва мчится на службу, а после нее торопится домой. Огромные людские потоки вливаются и вытекают из станций метрополитена. Перегруженные автобусы, набитые трамваи, осевшие от людской тяжести троллейбусы,

персональные и личные машины создают пробки и заторы даже на широких московских магистралях. Люди добираются до места своей службы помятыми, истерзанными, растрепанными. Эти мгновения роднят весь трудовой люд столицы, рабочий день которого начинается после своеобразной коллективной гимнастики в общественном транспорте.

Я подметил, что в учреждениях сложился своеобразный быт, который непременно нужно воспроизвести в фильме. К примеру: регулярное получение продуктовых заказов, сбор денег на именины или похороны, регулярная инвентаризация имущества, уборка помещения и натирка полов, торговля мелкими предметами обихода, лекарствами и газетами в ларьках, нравы буфетов и столовых, перепродажа друг другу деталей туалета, которые оказались малы или велики, долгое курение в коридорах и так далее и тому подобное. Я понял, что нашу драматическую или, если угодно, комедийную коллизию надо окунуть в этот быт, чтобы действие все время «клубилось» в среде, которая в свою очередь тоже не оставалась бы статичной. Необходимо создать в учреждении также и рабочий ритм — ведь люди в свободное от всех этих неглавных дел время еще и трудятся. Вроде бы трудятся... Все отношения героев должны раскрываться на людях, среди людей, вокруг людей. В результате я сформулировал для себя образ фильма как колоссальный московский «муравейник», в котором наше учреждение будет выглядеть одной его крохотной частицей, а наши герои — несколькими персонажами из огромной, многомиллионной и подвижной человеческой массы. Все это зрителю должно быть знакомо до мелочей, узнаваемо как в главном, так и в деталях. Смешное здесь заключалось в радости узнавания.

Режиссерский замысел, как я уже рассказывал, включает в себя и подбор артистов. Обычно исполнителей ролей ищут после того, как выбран сценарий для постановки. У меня на этот раз произошло наоборот. Еще на подступах к написанию сценария я определил для себя будущий актерский ансамбль. Благо, существовала пьеса с выписанными характерами. Я сначала заручился согласием не только Алисы Фрейндлих, но и ее будущих партнеров — Андрея Мягкова, Светланы Немоляевой, Олега Басилашвили, Лии Ахеджаковой, Людмилы Ивановой. Мне казалось, что такая талантливая компания непременно доставит удовольствие зрителям. И не задумываясь принес себя в жертву этим артистам, если только счастье работать с даровитыми мастерами можно назвать жертвой. В общем, во многом мое решение снимать фильм «Служебный роман» созрело из-за согласия прекрасных мастеров

работать вместе со мной. Во всех выбранных мною актерах помимо одаренности, музыкальности, чувства юмора, драматического таланта, высокой техники я необыкновенно ценю редкостное качество — способность импровизировать. Хорошо разученная и грамотно сыгранная роль — это обязательное условие. Но для меня дороже всего яркие импровизационные вспышки, которые рождаются уже в дубле и о которых ни я, ни сам актер не подозреваем. Конечно, для этого необходимо, чтобы артист влез в шкуру своего персонажа до конца, чтобы слияние исполнителя и образа было полным и органичным. Лишь тогда актерская импровизация будет соответствовать характеру героя фильма. Кроме того, необходимо на съемочной площадке дать актерам свободу, создать обстановку абсолютного доверия. Тогда вовсю расцветают веселое сотворчество, озорство, раскованность, выдумка, фантазия. И у зрителя пропадает ощущение, что перед ним артисты, разыгрывающие написанные сцены. Ему начинает казаться, что он видит подлинных людей, участвующих в настоящем жизненном процессе.

Короче говоря, в «Служебном романе» не проводились обычные кинопробы, которые практически являются конкурсом, соревнованием артистов. Наши кинопробы сводились, по сути дела, к разминке ролей, к нащупыванию характеров, к поиску внешнего облика персонажей, их костюмов, грима. Ведь на каждую роль пробовался только один претендент. Для меня самым интересным было показать не результат взаимоотношений героев, а процесс, развитие, движение характеров, когда герои меняются, как говорится, на глазах. Меня привлекало внимательное прослеживание за поступками действующих лиц, подробное и пристальное рассмотрение истории их удивительных перерождений. И перед героем и перед героиней стояла одинаковая задача — показать превращение гадкого утенка в прекрасного лебедя.

Ключевой в фильме была, конечно, роль Калугиной. Недаром как один из вариантов названия картины долго обсуждалось такое — «Сказка о руководящей Золушке». И если прекрасным принцем в конце фильма окажется неказистый поначалу статистик, то несимпатичная Мымра должна быть преображена талантом исполнительницы в очаровательную принцессу.

Театральная судьба Алисы Фрейндлих складывалась тогда значительно удачнее, нежели кинематографическая. Замечательное, трогательное, человечное, поистине уникальное дарование Алисы Бруновны глубоко раскрылось на сцене театра. Когда я видел актрису на сцене, то всегда испытывал радость и волнение, которые возникают только при встрече с огромным

талантом. Когда же я смотрел киноработы Алисы Бруновны, то отмечал, что на экране действует хорошая, профессиональная исполнительница, но не больше. Если в театре от зрительского общения с Фрейндлих в душе возникал праздник, то в кино такого ощущения не возникало.

Получив согласие Фрейндлих, я стал думать, как же добиться того, чтобы кино не приглушило сильных сторон ее дарования, как помочь ей раскрыть свое поистине богатейшее актерское и человеческое нутро на экране. Значит, нужно было на съемке, в кинопавильоне создать для актрисы обстановку, родственную атмосфере театра, пользоваться в ряде случаев театральной методологией работы. В чем же заключалась, на мой взгляд, разница? Во-первых, в кино действие снимают не в хронологическом порядке его развития. Сперва могут зафиксировать на пленку сцену из середины сценария, потом снять финальный эпизод, следом пойдет объект из начала фильма. Это усложняет работу как режиссера, так и актера: ведь сыграть финал, не прожив, не прочувствовав всех отношений между героями, сложно. Можно упустить очень важные нюансы и сыграть грубее, примитивнее. В театре этого не случается. Сначала репетируется первый акт, потом — второй, затем — третий. Значит, надо постараться снимать «Служебный роман», учитывая хронологическую последовательность действий.

Далее. В кино снимают обычно короткими кусками, как правило, одну недлинную сцену за день. В театре же актер набирает состояние и всю пьесу играет в один вечер. Хорошо бы по мере возможности приблизить киносъемку к театральному методу, то есть снимать хотя бы продолжительные, большие сцены. Эту возможность давала трех-камерная система съемки. (Подробно об этом я расскажу в главе «Ирония судьбы».)

В кино иногда в силу производственных обстоятельств снимают крупные планы без партнера. В театре же актер не может играть без соучастника. Следовательно, ни одного кадра, если отсутствует партнер, снимать нельзя! Что бы ни случилось! Чувство партнерства, с моей точки зрения, одно из самых главных признаков хорошего артиста. Слышать, чувствовать, понимать, ощущать напарника и откликаться на каждый его новый нюанс, импровизацию собственными нюансами и имровизациями — драгоценное свойство. Фрейндлих владеет этим качеством в совершенстве.

Самым трудным в кинопроцессе оказалось возместить отсутствие публики, которая в театре является еще одним действующим лицом, зачастую — самым важным партнером. Роль публики где-то я брал на себя, включал в эту орбиту второго

режиссера, ассистентов, звукооператоров. Кроме того, каждая репетиция, каждый съемочный дубль фиксировались на телеэкране, и просмотр дублей никогда не проходил в узком кругу. В маленькую аппаратную, где находился телевизор, постоянно набивались все желающие, и их реакция была очень важна не только для актеров, но и для меня.

От Алисы Фрейндлих, женщины очаровательной, потребовалось немалое мужество — обезобразить себя до такой степени, чтобы прозвище Мымра не казалось зрителям преувеличением. С помощью гримеров и художника по костюмам актриса самоотверженно бросилась в поиски облика нудной и старомодной женщины. Ей пришлось наступить на естественное для прекрасного пола желание выглядеть красивее, наряднее, приятнее. И это лишний раз говорит о том, что А. Фрейндлих — крупная актриса, способная ради роли на любое самопожертвование.

Алиса Фрейндлих показала на экране некрасивое, бесполое руководящее существо, которое довольно трудно назвать женщиной. Сослуживцы убеждены, что «вместо сердца у нее только цифры и отчеты». И никому не приходит в голову, что у Калугиной просто-напросто нет ничего в жизни, кроме работы, что ей не к кому и некуда идти по вечерам и, главное, не для кого стараться выглядеть привлекательной.

С моей точки зрения, Алиса Фрейндлих играет Калугину безукоризненно. Создавая образ Мымры, она совершенно не прибегает к гротеску, преувеличениям, не педалирует. Она настолько естественна и органична, играя руководящего сухаря, что кажется персонажем из жизни. При этом она смешна, а быть смешной и правдивой одновременно невероятно трудно.

Как мне кажется, очень тонко показывает актриса драму одиночества, возрождение в Калугиной человеческих интересов, женского начала, пробуждение любви. Уже в середине картины, не прибегая к ухищрениям грима, не изменив костюма, актриса делает героиню милой и симпатичной женщиной. И все это только силой внутреннего преображения. Постепенно Фрейндлих раскрывает в Калугиной сердечное тепло, спрятанное от окружающих, в ней появляется кокетство, лукавство, нежность, застенчивость, очарование, доброта. Если сопоставить начальные кадры фильма с финальными, где изменился и внешний вид Калугиной, может показаться, что это две разные женщины. Но в том-то и заключается поразительное мастерство актрисы, что она постепенно, незаметно, шаг за шагом приводит зрителя к безоговорочному восприятию этой чудесной метаморфозы, делая публику соучастницей процесса. (О второй встрече с Фрейндлих

— о роли Огудаловой в «Жестоком романсе» — я рассказываю в главе «Послесловие к фильму».)

Во время съемок мы подружились. Режиссер обязан быть влюблен в своих актеров независимо от их пола и возраста. Мне кажется, это чувство постановщик должен в себе даже культивировать. Если режиссер испытывает нелюбовь, отвращение, равнодушие к человеческим или профессиональным свойствам своих артистов — дело плохо. Это неминуемо скажется на качестве картины. Но не подпасть под очарование Алисы Бруновны — женское, человеческое, актерское — было невозможно. Она стала любимицей всей нашей съемочной группы. Исключительная работоспособность, самоотверженность, увлеченность ролью, беззаветное служение искусству, полное отсутствие каких бы то ни было черт зазнайства или превосходства, наоборот, самоирония, врожденная деликатность, скромность, приветливость ко всем участникам съемочного процесса, душевная расположенность к людям — такова Алиса Бруновна в жизни. И еще надо к этому прибавить ее светлый, лучистый талант, дающий радость, излучающий тепло, согревающий души.

ОТЕЦ ИТАЛЬЯНСКОГО НЕОРЕАЛИЗМА И Я

Имя кинорежиссера Марка Семеновича Донского было мне знакомо с детства. Еще до войны, мальчишкой, я видел его кинотрилогию, снятую по автобиографическим книгам Максима Горького — «Детство», «В людях», «Мои университеты». Осваивая курс истории советского кино в институте, мы изучали фильмы Донского, сдавали «по нему» экзамены.

Когда же я начал работать в художественном кинематографе, выяснилось, что Донской жив и вовсю продолжает действовать, снимает фильмы, что он еще совсем не старый человек. Это было удивительное чувство... Ведь изучая историю литературы, мы имели дело с классиками — давно умершими писателями — от Аристофана до, скажем, Чехова. По истории искусств мы знакомились тоже с весьма почтенными художниками и скульпторами — такими, как Андрей Рублев или Ван Гог, которых уже порядком как не было на свете. То же самое происходило на лекциях по истории театра или музыки. Параллельно же шел курс истории советского кино, где мы познавали творчество Сергея Эйзенштейна, Александра Довженко, Всеволода Пудовкина, Дзиги Вертова, Михаила Ромма, Григория Козинцева и Леонида Трауберга, братьев Васильевых, Юлия Райзмана, Сергея Герасимова, Марка Донского. Все эти кинорежиссеры были не только живы, но и продолжали активно ставить фильмы. Голсуорси сказал про какого-то персонажа в одном из своих романов: «Для того, чтобы стать классиком, ему осталось только умереть». Наши старшие товарищи, режиссеры, создавшие советский кинематограф, стали классиками при жизни, и ясно почему. Искусство, в котором мы все работаем, еще слишком молодо. И сейчас практически любой талантливый режиссер охотно зачисляется в «классики». Как говорится, не жалко! Полки с классиками еще не забиты, еще есть вакансии. Но пройдет время, и жизнь сама поставит все на места, рассортирует всех по полочкам. Я думаю, время будет руководствоваться более «жесткими» критериями, нежели современники нынешних корифеев. И тогда полетят с «классических» полок многие. Но это вопрос будущего...

Итак, вскоре после того, как я поставил «Карнавальную ночь», произошло мое знакомство с Марком Семеновичем Донским. Я не помню, где и как оно случилось. Важно другое — у нас установились отношения взаимной симпатии. При коротких

случайных встречах — в Доме кино ли, на каком-нибудь пленуме или в Болшевском доме творчества — мы перебрасывались несколькими шуточными, ироническими, иногда колкими репликами, за которыми угадывались добрые, теплые чувства друг к другу. Марк Семенович никогда не держался напыщенно и величественно. Наоборот, скорее он панибратствовал с молодыми режиссерами, стараясь не показать своего старшинства.

Он в те годы частенько выступал с трибун. Практически каждое совещание — тогда я их еще посещал — не обходилось без речи Донского. Мягко говоря, умение логически мыслить не было сильной стороной Марка Семеновича. Его выступления представляли собой невообразимую путаницу, неразбериху, заносы в разные стороны. Но все это подкреплялось страстным темпераментом, немыслимой жестикуляцией, громким голосом. Казалось, всей своей манерой оратора, трибуна, вожака он стремился компенсировать бессодержательность речей. Брызгая слюной и размахивая руками, он перескакивал с одной, так сказать, мысли на, так сказать, другую. Темперамент захлестывал его, как штормовое море. Одна волна набегала на другую и потопляла предыдущую, не дав ей разгуляться. «Вулкан, извергающий вату», — было замечено С. М. Эйзенштейном про Григория Рошаля. Это высказывание можно было смело отнести и к Донскому. Правда, иногда он извергал и кое-что другое, не столь безобидное.

При каждом контакте Марк Семенович любил намекнуть, что именно он является духовным отцом итальянского неореализма.

Что, мол, его трилогия по Горькому и фильм «Радуга» оказали сильное воздействие на послевоенное итальянское кино. Что неореализм вышел непосредственно из его, Донского, творчества. Мы посмеивались над этой, как нам казалось, буйной фантазией маленького человека, относили к его любви приврать, считали манией величия. Но вот в середине пятидесятых годов, когда увеличились контакты с Западом, каждый крупный итальянский режиссер, приезжающий к нам в страну, первым делом требовал встречи с Марком Донским. И выяснилось, что претензии Марка Семеновича — не выдумка, а святая правда. Замечательные мастера итальянского кино своим учителем действительно считали нашего режиссера Марка Донского...

Но все это — затянувшаяся прелюдия к истории, которая случилась в 1972 году. Как-то вечером в Доме кино я увидел Марка Семеновича, подошел к нему с шуткой, но тот, вместо обычного балагурства со мной, буркнул что-то невнятное, отвел глаза и быстренько скрылся в «домкиновской» толпе. Я тогда не придал его поведению никакого значения. А на утро следующего

дня мне рассказали, что накануне, то есть в тот день, когда Донской юркнул от меня в публику, было совещание в Госкино СССР. Я на нем не присутствовал. Так вот, на том совещании выступил среди прочих и Марк Семенович. Он покритиковал мою только что законченную картину «Старики-разбойники». Для придания своим аргументам убедительности он сказал следующее:

— Картина не нравится и самому Рязанову. Перед началом совещания он мне сам сказал об этом. — И Донской добавил, обращаясь в зал: — Верно, Эльдар?!

Ответа от меня он, разумеется, не дождался. Меня не было в зале, и Донской это отлично знал. Иначе он не прибегнул бы к такому рискованному способу. Ведь если бы я находился на собрании, я изобличил бы его немедленно. То, что я будто бы говорил Донскому о своей комедии, являлось чистым, вернее, грязным враньем. Мы не встречались друг с другом уже несколько месяцев. То, что ему не понравилась моя лента, его дело, его право. Насильно мил не будешь, но зачем в виде доказательства, подтверждающего мнение, надо было прибегать к фальшивке? Тем более что его непосредственное обращение ко мне, якобы сидящему в зале, делало эту напраслину весьма убедительной в глазах собравшихся. Народу в зале находилось порядочно — больше двухсот человек. Так что мое отсутствие не бросалось в глаза. Оно прошло незамеченным. А то, что я не возразил Донскому, когда он с трибуны обратился напрямую ко мне за подтверждением, превратило его фразу в неопровержимый факт. Если называть вещи своими именами, почтенный классик совершил по отношению ко мне весьма некрасивый поступок. Причем это не было спровоцировано. Донского очередной раз «занесло». Но почему на такое странное, малопочтенное поприще? Картина «Старики-разбойники» была только что завершена. Ей еще не присудили категорию, не определили тиража. И на этом этапе критическая дубинка не столь была полезна режиссеру, сколь могла принести вред фильму, дать карты в бюрократические руки, осложнить его выпуск на экран. И не понимать этого такой искушенный кинематографист, конечно, не мог. Он совершил в мой адрес недружественную и, главное, несвоевременную акцию, да еще в такой непривлекательной форме. Оставить подобный выпад без внимания я не мог. Просто я был бы не я! Узнав о случившемся, я, разумеется, взбесился! Я стал думать, что предпринять, тем более, повторяю, надо было заслонить картину от нападок. Лучший способ, конечно, — заставить подтасовщика Донского выступить на ближайшем совещании или пленуме, чтобы он публично признался в

передергивании и извинился бы передо мной. Но когда теперь будет следующее многолюдное сборище? Возможно, через два-три месяца, а тогда может оказаться поздно, станет выглядеть смешным, нелепым, ведь другие люди не восприняли этого так остро. Кроме того, было неясно, как поведет себя «отец итальянского неореализма» на трибуне в решающий момент. Может, он и не пожелает поступить так, как я считаю нужным. Или же согласится, а потом его опять «занесет». Донской — человек непредсказуемый...

Итак, я позвонил по телефону на квартиру Донским и сообщил, что немедленно приеду. Я не спросил, удобно ли, не нарушу ли я чего-нибудь, — в общем, не миндальничал и к политесу не прибегнул. Прежде я никогда не бывал в их доме, я явился сюда впервые.

Ирина, жена Донского, — славная, доброжелательная женщина, — встретила меня очень радушно. Она либо не знала об очередной выходке мужа, либо не придала ей никакого значения. Классик чуял свой грех, догадывался, зачем я приехал, но хорохорился, делая вид, что все в порядке, шутил. Еще пока я ехал, я решил, что мне нужно позабыть разницу в возрасте, в положении, быть безжалостным, короче, спуску не давать. И я пошел в атаку. Не очень-то стесняясь в выражениях, я выпалил все, что думаю о поступке Донского, о нем самом и потребовал от него признания вины. Глазки Марка Семеновича бегали по сторонам. Под градом обвинений он выглядел весьма пришибленным. Мне не возражал и не отпирался.

— Не придавай этому значения! — посоветовал он примирительно. — Мало ли что бывает...

— Может, ты пообедаешь? — предложила Ирина.

— В доме врага я не ем! — отрезал я.

— Ну, меня занесло, — покладисто сказал Донской. Он чувствовал, что рыльце у него в пушку. — Ты меня извини... Действительно, зачем я это брякнул?

— Ну, нет... Оскорбили вы меня при всех, а извинения просите наедине. Не выйдет! Сумели публично напакостить, при всех и прощения просить придется...

— Ну, хорошо, — покорно сказал Марк Семенович. Боевитости, всегда присущей Донскому, не было. — Если ты настаиваешь... Я согласен... Я пожалуйста... В следующий раз...

— Ну, нет, — взвился я. — Когда еще будет следующий раз... Придется писать публичное извинение...

— В газету, что ли? — спросил Донской.

— В газету бессмысленно, газета ни при чем, — размышлял я вслух. — Они этого печатать не станут...

— Может, ты чаю попьешь? — снова вмешалась Ирина.

— В доме врага я не пью! Значит, так: напишите сейчас заявление на имя министра.

— Зачем? — изумился Донской.

— Совещание вел министр? — уточнил я.

— Да, — подтвердил Марк Семенович.

— Ну, вот ему и напишите... Мол, Рязанов мне ничего не говорил... Просто я старый болтун и враль...

— Зачем так, Эльдар? — сказала Ирина укоризненно.

— Чтоб в следующий раз не молол невесть что, а думал бы прежде, — жестоко сказал я. — Марк Семенович, пишите заявление.

— Я же старше тебя, что же ты ругаешься?

— Возраст — не оправдание для подлости, — высказал я мысль, в общем-то весьма верную.

— Я не знаю, что писать, — вяло произнес классик.

— Не бойтесь, я продиктую, — неумолимо сказал я. — Действительно, седой весь, и как не стыдно? Врать-то нехорошо! Или в детстве вас этому не учили?

Донской послушно уселся за письменный стол и взял авторучку.

— Чего писать? — спросил он. Честно говоря, я предпочел бы, чтоб он сопротивлялся.

— «Уважаемый Алексей Владимирович!» — продиктовал я. Это было единственное, что я знал точно из будущего письма Донского нашему министру Романову, который руководил тогда Госкино. Наступила пауза. Ирина молчала. Донской, держа в руках стило, ждал, а я думал, подыскивал формулировки.

— «Поскольку я старый маразматик», — предложил я начало заявления...

— Как тебе не совестно, Эльдар! — обиделся Донской.

— Не вам говорить о совести! — ответил я.

— Да ты присядь, — сказала Ирина. — Что ты все носишься по квартире!

— В доме врага я не сижу! — отрубил я, понимая, что начинаю становиться смешным. — Ладно, пишите!

И Донской под мою диктовку настрочил такой текст: «Уважаемый Алексей Владимирович! В моем выступлении на совещании от такого-то числа я заявил с трибуны, будто бы Рязанов сказал мне, что ему не нравится его собственная картина «Старики-разбойники». Так вот, я не беседовал перед совещанием с Рязановым, ничего подобного он мне никогда не высказывал. Я увлекся и произнес неправду. Приношу извинения собранию, Вам и Э. Рязанову».

Честно говоря, злость моя по мере того, как Марк Семенович старательно, высунув кончик языка, писал, постепенно проходила. Кончив диктовать, я неожиданно спросил у Донского:

— Ну, как? Так ничего?

— Вроде нормально, — сказал Марк Семенович, как будто оценивая сцену из сценария.

— Тогда подписывайте! — приказал я.

Донской поставил на документе автограф. Я схватил бумагу, боясь, что Марк Семенович еще может передумать, и спрятал ее в карман.

— Ну, я пойду... — неуверенно сказал я, направляясь к выходу.

— Может, перекусишь? — спросила Ирина.

— Да нет, спасибо. Не хочется. Я сыт. До свидания, Марк Семенович. Вы уж извините, если что не так...

Донской понуро сидел за письменным столом и только кивнул головой в знак прощания. О чем-то думал. Видно, о чем-то невеселом.

Ирина проводила меня до дверей, я оделся и, буркнув слова расставания, выскочил на лестницу. Победа оказалась слишком легкой и не доставила мне удовлетворения. Я чувствовал, что в применении напора, силы и непримиримости где-то переборщил. Я ведь настроился на сопротивление Донского, на его ершистость, на отрицание вины, а увидел лишь пассивное послушание, очень непривычное. И хотя оскорбили меня, я испытывал жалость к нашему кинематографическому корифею. Потом я вспомнил, как несколько лет назад, на ноябрьские праздники, мы встретились с Донским в Доме творчества Болшево. Я уже месяц сильно кашлял, испытывал слабость, меня прошибал пот, но я не обращался к врачам, а продолжал снимать картину. Воспитан был определенным образом: мол, «первым делом самолеты...» Не понимал еще, что здоровье — одно! Донской тогда накричал на меня, усадил в свою машину и отвез к знакомому рентгенологу, который обнаружил в моих легких двустороннее воспаление. Донской проявил ко мне в том случае подлинное, а не показное внимание и заботу, хлопотал, тратил свое время...

На лестничной клетке я остановился и задумался, повертел в руках бумагу с каракулями Донского. Что же с ней теперь делать, с этой бумагой? Порвать? Нет! Дело должно быть доведено до конца: элементарная справедливость этого требует. И я поехал в Гнездниковский переулок, где расположено здание Госкино. Поначалу, пока я ехал, я думал, что добьюсь аудиенции у министра, расскажу ему о недостойном поведении старого

режиссера и вручу министру саморазоблачение, написанное и подписанное рукой Донского. Надо же восстановить истину! Но пока я двигался от Дорогомиловки к Гнездниковскому переулку, мой пыл угасал. Дорога заняла всего четверть часа, но к зданию Госкино я подъехал совсем в другом состоянии. Мою ярость потушила безропотность Донского. Анализируя по пути его поступок, я стал понимать, что в актерском порыве старик ляпнул с трибуны ерундовину. Причем в тот момент ему казалось, что он говорит правду, что так вроде бы и было. Это как вера актера, когда он играет. Если вдуматься, произошла типичная иллюстрация к поговорке: «Ради красного словца не пожалеешь и отца!» И тем не менее зло мне было причинено, обида нанесена. Причем публичная. Но идти к министру почему-то уже не хотелось. Желание копаться в этой грязи увядало с минуты на минуту. Я припарковал машину. И, еще не зная, как поступить, поднялся на второй этаж в приемную председателя Госкино. Я вручил секретарше председателя извинительное письмо Донского и попросил передать послание министру. После чего я попрощался и ушел.

Я не звонил потом секретарше и не спрашивал, выполнила ли она мою просьбу. Думаю, что выполнила. Я никогда не наводил справок у самого Романова, получил ли он эту странную бумагу и что он при этом думал. Жалко, конечно, что я не видел его лица, когда он читал это загадочное письмо. Вручив письмо секретарше министра, я как бы поставил точку на этой истории. Вернее, многоточие... Я удовлетворил потребности собственного морального кодекса, но довольства своей персоной я не испытал. В данном случае, скорее всего, надо было проявить великодушие и терпимость, сделать вид, что ничего не случилось! Но характер порой сильнее человека. Характер часто заставляет совершать такие поступки, которые человек, по зрелому размышлению, может быть, и не совершил бы.

«КАК ПОСТУПИТЬ НА АКТРИСУ…»

«Здравствуйте, уважаемый Э. Рязанов! Пишут Вам трое девочек — Таня, Зина, Галя. Разрешите задать Вам несколько вопросов. Мы хотим поступить на актрису. Конечно, мы понимаем, что на актрису не так-то легко поступить. Мы постараемся поступить. Так, если можете, ответьте нам на несколько вопросов. Первое, скажите, пожалуйста, какие экзамены сдают при поступлении на актрису? Помогает ли это при поступлении на актрису, если с детства выступать в пьесах? И, если можете, расскажите, как снимаются эпизоды боя и взрывы? Обязательно ли с детства уметь плакать и смеяться? Если можете, ответьте нам письменно. Наш адрес…»

Подобных посланий я получаю немало, и это понятно. Актеры — наиболее популярная профессия в кино. Зритель ведь не видит, а часто и не догадывается об огромном творческом труде, вложенном в фильм оператором, сценаристом, художником, режиссером. Их полпредом является артист. Именно в нем материализуется результат работы всего съемочного коллектива. Любовь к киноактерам можно сравнить с популярностью космонавтов — ученые, инженеры и техники, причастные к полету ракеты, оставались неизвестными, анонимными, тогда как космонавт принимал всю славу и все почести на себя. Между актером и космонавтом, правда, существует одно принципиальное различие. Космонавт рискует жизнью, он ставит ее на карту, от него требуется недюжинное мужество, а актер играет, как правило, в полнейшей безопасности (за исключением трюковых кадров).

Вообще, о киноактерах, особенно популярных, гуляет немало легенд. Один из мифов — что артисты сказочно богаты. К моему глубокому сожалению, это неправда. Разве что десяток-другой очень знаменитых исполнителей живут более или менее недурно. Но все равно, они просто нищие по сравнению со своими зарубежными коллегами. Основная же артистическая масса в нашей стране влачит весьма жалкое существование. Частенько мы видим артиста, который помимо ролей на сцене родного театра мелькает еще в эпизоде какого-нибудь дрянного фильма, в никчемной телевизионной передаче. Мы регулярно слышим его голос по радио, или же он рычит медведем, озвучивая детскую мультипликацию. И делает это все он отнюдь не из халтурных побуждений, а потому, что зарплата в театрах крошечная. А ведь надо содержать семью, а актрисе — еще и эффектно одеваться. Вот артисты и работают на износ: носятся из театра на радио,

оттуда — на киностудию, потом — на концерт, а с концерта — на ночную съемку на телевидении. А днем еще каждодневные репетиции на основной сцене, да пятнадцать-двадцать обязательных репертуарных спектаклей в месяц. И получается, что актера, как и волка, ноги кормят.

Издали актерская профессия кажется необыкновенно притягательной. Еще бы — кинофестивали, автографы, заграничные премьеры, интервью, цветы, овации, толпы поклонниц у входа, восторженные письма зрителей, выступления в телевизионных кинопанорамах! В магазине продавцы узнают в лицо и отпускают лучшие товары, в ресторане почитатели с соседнего столика посылают в дар бутылку шампанского — одним словом, не жизнь, а сплошное снимание пенок.

Среди молодежи очень много желающих стать артистами. Отчего? Кажущаяся сладкая жизнь влечет к себе, как неотразимый магнит. Так хочется блистать, обращать на себя внимание! Хочется, чтобы о тебе все говорили, а имя твое крупными буквами сверкало с афиш. Хочется диктовать моды, демонстрировать себя в ослепительных ролях и колесить по разным странам.

Но подобное представление невероятно далеко от реальности. После окончания театрального училища молодых артистов обычно распределяют в провинцию. В нашей стране сотни театров, драматических, оперных, кукольных, детских, опереточных и многих других. В них трудятся тысячи актеров, причем трудятся самоотверженно, увлеченно, творчески, с большой отдачей и, главное, бескорыстно...

Жизнь провинциального артиста нелегка, а зачастую и неблагодарна. Почти каждый месяц театр обязан выпускать новый спектакль — ведь в городе не так уж много жителей, а репертуар надо постоянно обновлять, иначе станет пустовать зал. Значит, постановщик торопится и порой премьера попахивает халтурой. Хороших пьес, интересных ролей мало, и большей частью приходится играть ерунду. На каждую заметную роль набрасываются сразу же несколько претендентов. Чтобы получить ее, надо очень сильно поработать локтями или прибегнуть к еще более активным методам. А это не всегда приятно! После первого же сезона спектакль чаще всего убирают из репертуара — ведь основная масса городских зрителей увидела постановку и больше некому ее посещать. Ни о каких киносъемках, работе на радио или телевидении не может быть и речи. Киностудии находятся за тридевять земель, в столичных городах. Что же касается телевидения, то областные центры благодаря ретрансляторам показывают в основном московские программы. Летние гастроли

в какую-нибудь другую область — единственная отдушина в однообразном существовании периферийного актера.

Меня могут спросить: а как же любовь к искусству, тяга к творчеству? Да, конечно, она живет в каждом подлинном артисте. Но как редко удается работать по-настоящему, получить желанную роль, добиться удачи! Ведь актер — профессия довольно-таки зависимая. В первую очередь — от режиссера, неважно, в кино это или в театре. Потом — от выбора пьесы или сценария. Там просто может не оказаться подходящей для тебя роли. А если роль и есть, ее запросто могут отдать сопернику — ведь ты же не один в театре. Кроме того, в режиссуре, да и в публике коренится много заштампованных представлений о возможностях любого артиста. Как правило, стараются эксплуатировать его способности, то, где он однажды уже добился успеха. И постепенно актер деградирует...

В последние годы, буквально как грибы после дождя, выросли, образовались, возникли сотни, если не тысячи, новых молодежных театральных студий. С самыми невероятными программами, названиями и манифестами, Как правило, артисты там не только играют, но и сами строят декорации, сами шьют для представления костюмы, сами изображают все шумовые эффекты, сами распространяют билеты на свои спектакли. И очень часто играют практически задаром, только из любви к искусству, ибо сборы не окупают затрат. Многие из этих студий лопаются, терпят финансовое фиаско или распадаются по другим причинам. Скажем, не могут получить постоянное помещение или же оборудовать какой-нибудь подвал под сцену. Или же их разъедают разногласия. К сожалению, примеров, когда из студии вырастает новый, настоящий театр со своим почерком и направлением, очень немного...

Письмо, подобное тому, что я привел в начале главы, порождено обычно тщеславием и представлением, что у артистов — легкая, веселая, беспечная жизнь.

Как ошибочно это суждение! Сколько я знаю несостоявшихся судеб и разбитых иллюзий именно среди актеров! Сколько раз я видел в актерской среде покорные, просящие глаза, владельцам которых никак не удается схватить фортуну за косу! Сколько раз я наблюдал, какие унижения терпят исполнители от самодура режиссера, от невоспитанных его помощников, от надменных бюрократов при искусстве! А как трагична судьба «кинозвезд», в юности познавших триумф, премии, заграничные кинофестивали, а потом при жизни, при относительной еще молодости, забытых навсегда! Или умерших! Об их судьбах делает пронзительные телепередачи Леонид Филатов. А как страшно следить за своими

сверстниками, с которыми ты сидел на институтской скамье, мечтал о будущем, и видеть их безразличие, тупую покорность судьбе, профессиональную угодливость сыграть что попало и где попало! Лишь считанным единицам удается вырваться из этого круга, и все равно их участь не вызывает зависти. Признанный комик рвется сыграть Ричарда III или короля Лира, а ему не дают. Популярный трагик заявляет: «Вот сыграю комедийную роль, и можно спокойно умереть!» Но продолжает жить, хотя никто ничего смешного играть ему не предлагает. А сколько труда, бессонных ночей, здоровья, нервного напряжения, неимоверной концентрации воли вкладывают наши знаменитости в каждый созданный персонаж, во вновь рожденный образ! Стоит тебе хоть ненадолго успокоиться и, так сказать, «почить на лаврах», как немедля отстанешь от поезда, а потом его уже не догнать. Поезд — время — мчится вперед без остановок, и, чтобы не оказаться сзади последнего вагона, требуется предельное ежечасное, ежесекундное напряжение всех сил, как физических, так и духовных.

Я хочу сказать несколько слов об одном из самых замечательных наших артистов, с которым мне довелось работать, чтобы авторы писем, желающие «поступить на актрису», поняли, какой ценой платит иной раз человек за неповторимость таланта.

Я считаю дарование Иннокентия Михайловича Смоктуновского редкостным и удивительным. Пожалуй, он первый в нашем кино смог так обнажить душу, раскрыть глубинные психологические тайники человека, показать свое буквально кровоточащее сердце. Я видел многих прекрасных исполнителей, способных сыграть все, и тем не менее их внутренняя жизнь была словно прикрыта панцирем, бронею, они никого не пускали в сокровенные недра души, не делали зрителя соучастником сердечных страданий. А Смоктуновский как бы снял с себя кожу и показал всем свою боль и горечь.

Такой артист родился, мне думается, не случайно. Жизнь Иннокентия Михайловича сложилась тяжело. Восемнадцатилетним тощим длинношеим пареньком он пошел на войну и вскоре очутился в немецком плену. Когда их гнали в Германию, ему чудом удалось скрыться под мостом, по которому тяжело тащилась колонна военнопленных. Его исчезновения не заметили, колонна прошла дальше, и он остался один. Так он избежал неволи. Скрывался, прятался по лесам и деревням, голодал. Началась свирепая, жестокая, изнуряющая болезнь. И, слава Богу, нашлась крестьянка, которая укрыла его в избе, выходила и спасла. Он отлежался и выжил.

Его тянуло на сцену, и он поступил в театральное училище при Красноярском театре. А потом — бессловесные слуги и лакеи в разных спектаклях. Чтобы пробиться, получить хоть какие-нибудь приличные роли, он уехал на Север и несколько лет играл в Норильском театре. Время становилось добрее, и Иннокентий Михайлович, мечтая о большой актерской карьере, перебрался в Волгоград. Там он опять получал роли, которые пишутся последними в театральных программках, в самом низу списка действующих лиц. В спектаклях он молча вносил подносы с вином, принимал от премьеров котелки, перчатки и трости. Максимум, что ему доверялось, — войти на сцену и произнести какую-нибудь безликую реплику вроде «кушать подано».

Он уволился из Волгоградского театра и в середине пятидесятых годов появился в Москве. Он показывался в разных столичных театрах, но кому сдался провинциальный актеришка? Таких просителей и искателей счастья было множество, и Смоктуновского всюду браковали. Ночевал он на вокзалах, жил впроголодь, каждым утром снова начиная беготню по театральным заведениям. Наконец ему удалось пристроиться во вспомогательный состав Театра имени Ленинского комсомола. Но и там — «кушать подано» или убирать со стола грязную посуду после пиршества главных действующих лиц. Иннокентий Михайлович перешел в труппу Театра-студии киноактера и даже снялся в короткометражном фильме по Бернарду Шоу «Как он лгал ее мужу». Но удержаться здесь ему тоже не удалось. Наступило очередное сокращение штатов, и его уволили за «профессиональную непригодность». Он снова оказался на улице. Возможности в Москве исчерпаны, все театры отвергли его притязания, податься больше некуда. Смоктуновский переселяется в Ленинград. Его принимает в свою труппу Георгий Товстоногов. И здесь, правда тоже не сразу, Смоктуновскому наконец-то улыбается счастье. Товстоногов поручает Иннокентию Михайловичу роль князя Мышкина в спектакле «Идиот».

Триумф Смоктуновского в инсценировке Достоевского сделал его имя широко известным любителям театра, а немного позже сам Михаил Ромм предложил Иннокентию Михайловичу сыграть Куликова в фильме «9 дней одного года». Исполнение этой роли Смоктуновским становится подлинным праздником искусства. Актер получает всенародное признание. А за этим следует приглашение от Григория Козинцева на самую знаменитую роль классического репертуара — шекспировского Гамлета. За ее исполнение актер удостаивается высшей награды — Ленинской премии.

Казалось бы, все прекрасно: и признание широкой публики, и

слава за рубежом, и искренняя любовь зрителей. Но судьба преподнесла Смоктуновскому еще один тяжелейший удар. Вскоре после фильма «Берегись автомобиля» Смоктуновский заболел туберкулезом глаз. Эта профессиональная болезнь киноартистов поразила и его. Он находился в расцвете сил и славы, но по приговору врачей ему запрещено сниматься целых два года...

Мне думается, что трудная, насыщенная испытаниями жизнь, горький опыт и сделали талант Смоктуновского таким пронзительным, трогательным, хватающим за сердце...

Многие из тех, кто легко и бездумно хотят поступить «на актрису», не представляют себе, как властно и безоговорочно потребует от них искусство полного себе подчинения, отдачи ему всей жизни...

О, знал бы я, что так бывает,
Когда пускался на дебют.
Что строчки с кровью — убивают,
Нахлынут горлом и убьют!

От шуток с этой подоплекой
Я б отказался наотрез.
Начало было так далеко,
Так робок первый интерес.

Но старость — это Рим, который
Взамен турусов и колес
Не читки требует с актера,
А полной гибели всерьез.

Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлет раба,
И тут кончается искусство
И дышат почва и судьба.

Борис Пастернак

Когда я прихожу на кладбище навестить могилу жены, то я одновременно наношу визит и своим друзьям-артистам. Рядом могилы Иннокентия Смоктуновского, Олега Борисова, Анатолия Папанова, Николая Крючкова, Евгения Леонова. Моя приятельница как-то горько пошутила: «Нина там, как на премьере».

Но это печальная и страшная премьера. Потрясающие лицедеи играют на кладбище свою последнюю роль — без

движения, без мимики, без слов. Все эти актеры сгорели на театральном и кинематографическом огне, отдав людям свое тепло, свою душу, свой талант...

...Мне всегда везло на даровитых спутников в работе. Я рад, что в моих комедиях начали свой творческий путь многие актеры и актрисы, которые вошли в наше искусство прочно и надежно.

В «Карнавальной ночи» заблистала Людмила Гурченко.

В «Человеке ниоткуда» состоялось два дебюта. Перед кинозрителем впервые появились на киноэкране Сергей Юрский и Анатолий Папанов. О Юрском я уже рассказывал, а вот Анатолию Папанову в кино фатально не везло. Актера много раз приглашали в разные картины. Пробовался Папанов и у меня, на роль Огурцова, но утвердили мы, как известно, Игоря Ильинского.

Папанов всеми этими неудачами был так травмирован, что стал избегать кинематографа. У него возникло твердое убеждение, что он для кино не годится, что он не «киногеничен». Когда я предложил ему сыграть Крохалева в «Человеке ниоткуда», он уже абсолютно разуверился в себе как киноартисте и попросту не хотел тратить даром времени на пробы. Я приложил много сил, пытаясь склонить Папанова, но тот стоял на своем: мол, не создан для кино! Помню, я и упрашивал, и молил, и ногами топал, и кричал. В конце концов буквально за шиворот удалось втащить Папанова в кинематограф.

В первом же своем фильме он сыграл сразу четыре роли. (В титрах так и было написано: «Крохалев и ему подобные — артист Анатолий Папанов».) Дебют оказался необыкновенно удачным — родился сочный сатирический и, как выяснилось потом, драматический киноартист. В дальнейшем Анатолий Папанов создал на экране целую галерею интереснейших образов и типов. Судьба еще не раз сводила нас: и в короткометражке «Как создавался Робинзон», где Анатолий Дмитриевич исполнил роль редактора — душителя литературы; и в «Дайте жалобную книгу», где папановский метрдотель — хам и подхалим в одном лице; и в «Берегись автомобиля», где ограниченный солдафон, спекулянт клубникой и «правдолюбец» были точно сфокусированы замечательным актером в едином персонаже.

А вот с Сергеем Юрским мне больше не довелось встретиться. Я очень жалею об этом.

После «Человека ниоткуда» стал моим постоянным партнером во многих фильмах и Юрий Яковлев. В «Берегись автомобиля» он читал пародийный текст от автора, в «Иронии судьбы, или С легким паром!» исполнил роль несчастного ревнивца Ипполита, а в «Гусарской балладе» — сердечного,

лихого, но не блещущего умом вояки — поручика Ржевского.

Однако, если героя для «Гусарской баллады» мы нашли сравнительно быстро, то с поисками героини пришлось промучиться весь подготовительный период. С одной стороны, актриса должна была обладать прелестной девичьей внешностью и фигурой. Но, с другой стороны, одетая в гусарский костюм, — не вызывать ни у кого сомнений, что это юноша. Актрисе предстояло скакать на лошади, рубить саблей, стрелять и в то же время грациозно исполнять старинные танцы, петь романсы и, когда надо, чисто по-дамски, изящно падать в обморок. В одних сценах в ее голосе слышатся суровые, непреклонные, петушиные интонации молодого мужчины, в других — чувствуется нежность, мягкость и податливость барышни. Лицо ее то пылает отвагой и бесстрашием гусара, которого пленяет схватка с врагом, то становится капризно-кокетливым, не теряя при этом привлекательности. Было ясно: актриса нужна талантливая и опытная. Ведь только профессионализм поможет справиться с таким разнообразием актерских задач. Но опыт приходит с возрастом, а героиня очень молода. По роли ей всего семнадцать лет. Если пригласить юную девушку, то у нее нет еще актерского умения, а если предпочесть актрису в возрасте, то следы прожитого на крупных планах скрыть не удастся.

Надо сказать, что роль Шуры Азаровой очень выигрышна для актрисы, раньше такие роли назывались бенефисными. Устраивались бесчисленные кинопробы, однако нужного сочетания всех взаимоисключающих качеств в одной артистке не находилось. Многие кандидатки пали жертвой своих очаровательных округлостей, которые пленительно выпирали из гусарского мундира.

Я приуныл и совсем отчаялся. Но жизнь способна на многое. И в данном случае она помогла. Видимо, жизнь находилась в этот момент в хорошем настроении и создала Ларису Голубкину.

Лариса училась на третьем курсе театрального института, на отделении музыкальной комедии. После первых репетиций и кинопроб я успокоился — актриса найдена. Но, обладая многими качествами и способностями из тех, что требовались для роли, Лариса еще совершенно ничего не знала и ничего не умела. Утвердив ее, я взвалил на себя довольно тяжелую ношу. Приходилось быть не только режиссером, но и педагогом. И здесь самым трудным для моего характера оказалось набраться терпения, которое всегда необходимо в работе с начинающей актрисой.

По счастью, выяснилось, что Лариса — девушка не из трусливых. Она старательно и азартно училась верховой езде и

фехтованию. И все-таки ей приходилось очень нелегко. На зимних съемках она проводила весь день в седле. Мороз — в тонких сапожках коченеют ноги. Кони горячатся, волнуются, надо все время держать ухо востро. А вокруг одни мужчины, которые регулярно забывали, что Лариса принадлежит к другому полу — ведь на ней был надет такой же гусарский мундир, — и выражались довольно смачно. И лишь потом спохватывались, что рядом на лошади гарцевала девушка.

Поскольку в педагогике я был человеком неопытным, то иногда пользовался рискованными (в буквальном смысле) методами. Мы снимали сцену драки в павильоне, в декорации усадьбы дядюшки героини — майора Азарова. Лариса, наряженная в мундир испанца, должна со шпагой в руке спрыгнуть с антресолей в залу и ввязаться в фехтовальный бой. Все, кроме прыжка, отрепетировали. Командую: «Начали!» Лариса подбежала к краю антресолей, собралась прыгнуть, но вдруг ей стало страшно и она воскликнула: «Ой, боюсь!» Я начал уговаривать ее, что это пустяки, совсем невысоко, как ей только не стыдно. Снова скомандовал — снимаем второй дубль! Кричу: «Начали!» Лариса с разбегу приблизилась к краю антресолей — и опять включился внутренний тормоз. Тогда я, рассерженный задержкой и непонятной для меня трусостью актрисы, в запале закричал: «Посмотри, сейчас я оттуда запросто соскочу!» И в ярости зашагал на второй этаж декорации. Когда я подбежал к краю, то сразу же понял испуг Ларисы. Снизу высота не казалась такой большой. Но сверху!.. В сотую долю секунды в мозгу промелькнуло несколько мыслей: «Это очень высоко... Наверное, метра четыре... Черт... Страшно... Сломать ногу ничего ни стоит. Я вешу 113 килограммов... Однако, если я струхну, кадр не снимем... Выхода нет... Будь что будет!»

И, закрыв глаза, я безрассудно нырнул вниз. Я даже не остановился на краю пропасти, все размышления пронеслись со скоростью метеора. Судьба оказалась ко мне милостива, и я приземлился благополучно. Поднимаясь с пола, я проворчал таким тоном, будто для меня подобные соскоки — сущие пустяки: «Вот видишь, Лариса. А я ведь старше тебя, и мой вес значительно больше твоего. Уверяю тебя, это совсем не страшно».

Довольный собой, я снова заорал: «Мотор! Начали!»

На этот раз Лариса прыгнула без задержки. Правда, на третьем дубле у нее подвернулась лодыжка, и ее на носилках унесли в медпункт. Но кадр был в кармане, а травма у артистки, по счастью, оказалась легкой. Через два дня она снова была в строю.

Труднее приходилось, когда требовалось вызвать у

Голубкиной нужное актерское состояние. Иногда это удавалось легко и просто, а иногда... Одаренная молодая артистка не была еще стабильна, профессиональна. Иной раз мне приходилось прибегать к разным приемам и ухищрениям, которые вряд ли можно считать педагогическими. Порой, чтобы вызвать в ней злость, ярость, я совершенно хладнокровно оскорблял ее, осыпая самыми унизительными словечками. При этом я не чувствовал по отношению к ней ничего дурного. Я это делал нарочно, чтобы вызвать в ее душе определенный взрыв и направить его тут же в русло роли. В общем, возни с Ларисой хватало, но, слава Богу, у нее оказался ровный, необидчивый характер. Она понимала, что отношусь я к ней хорошо и все это делается, чтобы роль актерски получалась. Что греха таить, героиня была написана автором очень эффектно, но надо отдать должное и Голубкиной: она вложила в нее очень много задора, свежести, чувств и сил. Недаром же после выхода картины Центральный театр Советской Армии пригласил Ларису в свой коллектив и возобновил с ней прекрасную постановку пьесы «Давным-давно»...

Когда-то в роли Шурочки Азаровой блистала одна из лучших актрис нашего времени — Любовь Добржанская. Я не забыл того вечера в 1944 году, когда впервые увидел на сцене ЦТСА спектакль «Давным-давно». В эти месяцы Советская Армия совершала победоносное вступление в Европу, освобождая страны и нации от фашизма. И режиссер спектакля Алексей Дмитриевич Попов, ощущая дыхание времени, создал увлекательное, жизнерадостное, патриотическое представление, созвучное приподнятому, победному настроению народа.

Не забыл я и своего впечатления от потрясающей игры Добржанской. И как только у меня в сценарии появилась роль, соответствующая ее возрасту и данным, я тут же обратился к актрисе. Не могу понять, как получилось, что до «Берегись автомобиля» эта уникальная актриса ни разу не снялась в кино. Поистине «мы ленивы и нелюбопытны». Тонкая, деликатная, очаровательная женщина и актриса покорила своих партнеров и всю нашу съемочную группу. Работать с ней было наслаждением, и в «Иронии судьбы» я снова попросил ее сыграть маму, но на этот раз не Смоктуновского, а Мягкова — не Деточкина, а Лукашина.

Добржанской свойственна поразительная внутренняя свобода на экране, полная раскованность. Создается впечатление, что она не играет, а живет, настолько персонажи ее объемны, близки, человечны, трогательны...

Мне интереснее всего в искусстве — человек, его поведение, извивы его психологии, процессы, показывающие изменение

чувств, мышления, настроения. Самое неожиданное, непознанное и интересное существо на земле — это человек. Движения души героя можно выразить главным образом и лучше всего через артиста. Именно поэтому я люблю актеров и, как мне кажется, пользуюсь взаимностью...

«ИРОНИЯ СУДЬБЫ»

В пьесе «Ирония судьбы» сердцевина, так сказать, плоть произведения заключалась в подробном рассказе о развитии любви, каким образом от полной неприязни герои приходят к глубокому и взаимному чувству, какие нюансы сопровождают их сближение.

Принципы переложения пьес для экрана достаточно общеизвестны. Поскольку для театра пишут, с киношной точки зрения, болтливый диалог, то для фильма его надо сократить. Значит, экранизируя «Иронию судьбы», я должен, во-первых, уменьшить количество реплик по крайней мере вдвое. Кроме того, в пьесах драматург старается ограничить число мест действия — театрам удобнее реализовать постановку. В нашей пьесе количество мест действия было сведено до минимума — практически одна квартира, которая легкой, примитивной трансформацией становилась то московской, то ленинградской. Следовательно, мне предстояло разбросать места действия, увеличить их количество. Ведь каждое новое место действия усиливает зрелищность произведения, обогащает его, способствует большей достоверности и как бы кинематографичности...

Такой общепринятой точки зрения на экранизацию в свое время придерживался и я, работая над переводом пьесы «Давным-давно» в сценарий. Но на этот раз я инстинктивно, каким-то неведомым чувством ощутил, что надо пойти по другому пути.

Драматургия вещи строилась таким образом, что вся интрига разворачивалась на глазах у зрителя. Ни одно мало-мальски важное событие не происходило за сценой. Зритель видел, как Лукашин проводил время с друзьями в бане, на аэровокзале, как попадал в Ленинград, как проникал в чужую квартиру. Зритель оказывался свидетелем всех душевных движений наших героев: первоначальная отчужденность, обоюдная неприязнь перерастали постепенно в сочувствие друг к другу, а затем — во взаимную заинтересованность, нежность и, наконец, любовь...

Для того чтобы правдиво и точно рассказать об этом, требовалась стилистика подробного, обстоятельного повествования. Я остро ощущал, что режиссерская скороговорка убила бы сюжет. Я понял, что для «Иронии судьбы» нужна долгая протяженность экранного времени. И, кроме того, кинематографичность надо искать не внешнюю, а внутреннюю. Раскидывать пьесу по разным местам действия — это поверхностный, устаревший взгляд на экранизацию. Я понял

также, что невозможно усекать диалог. При сокращении реплик могли исчезнуть подробности в разработке взаимоотношений двух героев, возникала угроза огрубления и упрощения главной лирической линии. Итак, стало ясно, что надо добиваться двухсерийной картины. Но как только я заикнулся об этом, меня просто никто не стал слушать. Две серии в кино в те годы разрешали, лишь когда постановщик хотел отразить какую-нибудь крупную, глобальную проблему. Делать же двухсерийный фильм о любовных похождениях загулявшего доктора — да кому это надо? И потом, «Ирония судьбы» — комедия! А комедия должна быть короткой, темповой, стремительной. Поэтому мое намерение поставить двухсерийную комедию встретило сразу же сильное и, вероятно, разумное сопротивление. Я же кроме благих намерений и смутных объяснений ничего противопоставить этой системе взглядов не мог. Но изменять своей интуиции и уродовать наше театральное детище тоже не желал. И тогда возникла идея предложить постановку телевидению. Поскольку телевидение, в отличие от кино, любит многосерийные зрелища, «Ирония судьбы» стала телевизионной и двухсерийной... Тем более, и Госкино, и «Мосфильм» вообще не хотели запускать нашу вещь в производство ни в одной серии, ни даже как короткометражку...

Веселая, почти водевильная путаница, которая лежала в основе пьесы, а потом сценария, толкала на облегченное, где-то эксцентрическое, местами гротесковое решение. Однако я отказался от подобной интерпретации, Мне хотелось создать ленту не только смешную, но и лирическую, грустную, насыщенную поэзией. Хотелось сделать ее максимально жизненной, чтобы зритель безоговорочно верил в реальность невероятных происшествий. С другой стороны, хотелось, чтобы эта лента стала рождественской сказкой для взрослых. Хотелось наполнить картину печальными песнями и щемящей музыкой. Мелодии Микаэла Таривердиева, контрастируя с комедийным ходом фильма, придали ему своеобразную стереоскопию, оттенив смешное грустью и лирикой. Конечно, помогли в этом тщательно отобранные стихотворения прекрасных поэтов. Мне кажется, что волшебные стихотворные строчки, насытившие ткань фильма, создали интимную атмосферу, своего рода «магию искренности и задушевности», которая, несомненно, проникла в зрительские сердца, задевая сокровенные струны души.

Солирующими инструментами в режиссерской партитуре должны были стать исполнители главных ролей — Евгения Лукашина и Надежды Шевелевой. Острые, гротесковые,

эксцентрические актеры не годились для трактовки, которую я избрал. Чисто драматические артисты тоже не подходили. Мы искали актеров, в равной степени владеющих как органичным, мягким (так и хочется скаламбурить — «мягковским») юмором, так и подлинной драматичностью. Кроме того, от исполнителей требовались обаяние и привлекательность, умение обнажать свои чувства, оставаясь при этом деликатными и целомудренными, требовались тонкость, душевность и трепетность, потому что фильм рассказывал о любви.

Андрея Мягкова из театра «Современник» я знал как хорошего драматического артиста, но в его комедийные возможности не очень-то верил. Поэтому к предложению снять кинопробу Мягкова я отнесся скептически. Однако с первых же репетиций мне стало ясно, что Мягков — основной кандидат на роль Лукашина. А после кинопробы съемочная группа единодушно его утвердила — герой был найден!

Меня часто спрашивали: «Почему на роль ленинградки, учительницы русской литературы, вы пригласили польскую актрису Барбару Брыльску? Нет, мы не против, нам нравится, как она исполнила роль. Но неужели среди наших, отечественных актрис не нашлось такой, которая смогла бы хорошо сыграть Надежду Шевелеву?» В этом вопросе я иногда слышу нотку оскорбленного, ревнивого патриотизма. Расскажу, как это случилось.

Поначалу я и не помышлял ни о каких зарубежных «звездах».

У меня намечались к кинопробам несколько наших театральных и кинематографических актрис, и я не сомневался, что среди них непременно найду героиню. Я больше беспокоился за героя. Надо сказать, что сам факт приглашения на кинопробу — это свидетельство огромного уважения к данному актеру или актрисе, это признание таланта исполнителя. Бесталанного лицедея я бы ни за что не позвал. Кандидаток, которых я хотел привлечь на роль Нади, я считал одними из лучших наших актрис. Из них нужно было выбрать ту, в которой максимально сконцентрировались бы качества, необходимые героине — женщине с неудачной судьбой, горьким прошлым, красивой, но уже чуть тронутой безжалостным временем. Актриса должна совмещать в себе комедийные, драматические и музыкальные способности, быть обаятельной, лишенной какой бы то ни было вульгарности, независимой, но немножно при этом и беззащитной. Короче, требовалась такая тонкая, душевная, прекрасная женщина, чтобы мужская часть зрителей завидовала бы Жене Лукашину. Как видите, букет предстояло подобрать весьма редкий.

Кинопробы сменяли одна другую, и постепенно выяснилось, что идеальной претендентки нет. Все актрисы работали превосходно, точно, талантливо. Но помимо дарования существуют еще психофизические данные. Личные качества актрис в каких-то важных гранях не совпадали со свойствами героини. Одна при поразительной нюансировке чувств была несколько вульгарна, и сюжет сразу же получал иной крен. Ни о каких возвышенных материях и зарождении высокой любви не могло быть и речи. Скорее получилась бы история об одноночевной интрижке.

Другую предал киноаппарат. Милая, славная в жизни, на экране она получилась значительно хуже. Очарование неправильных черт лица пропало, и осталась одна некрасивость. Трудно было поверить, что в такую Надю можно влюбиться в течение одной ночи, отвергнув при этом хорошенькую невесту, — получилась бы натяжка, нажим, авторский произвол.

Третья, которой я восхищался в драматических спектаклях, играла великолепно, но оказалась начисто лишенной юмора. Так, несмотря на несомненную одаренность всех претенденток, я постепенно понял, что просчитался — героини нет. А сроки съемок неумолимо приближались! Я зашел в тупик, не понимал, что же мне предпринять.

И тут мне вспомнилась актриса из довольно среднего польского фильма «Анатомия любви», которая превосходно сыграла и очень мне понравилась. Я сохранил в памяти ее имя и фамилию — Барбара Брыльска. Раздобыв телефон, я позвонил ей в Варшаву. Она как раз оказалась свободной от съемок и сказала, что с нетерпением ждет сценарий. Роль Нади и сценарий ей понравились, и она согласилась сниматься. Мы вызвали ее в Москву и устроили ей кинопробу точно на таких же условиях, как и всем нашим актрисам. Ее версия роли оказалась самой убедительной, и мы ее утвердили. Так получилось, что популярная польская актриса Барбара Брыльска попала в советский фильм «Ирония судьбы». Уже на кинопробе Барбара продемонстрировала удивительную деликатность в интимных сценах; в ней угадывалась, как это ни странно, подлинно ленинградская интеллигентность, она подходила по возрасту — годы актрисы и героини совпадали. За ее очаровательной внешностью чувствовалась биография, прожитая жизнь, нелегкая судьба. Одним словом, она удовлетворяла если не всем требованиям, то, во всяком случае, большинству из них.

Барбара очень профессиональна. Она всегда приходила на съемку готовой, зная наизусть текст (для нее, польки, особенно тяжелый), выучив слова и мелодию песни. Должен сказать, ее

пример не вредно было бы перенять некоторым нашим замечательным, но зачастую расхлябанным «звездам».

Работоспособность Барбары оказалась удивительной — в короткий срок (двухсерийная картина снималась три месяца) она сыграла роль, насыщенную диалогом, на чужом для нее языке. Мне кажется, что в лирических, любовных, драматических сценах она играет безупречно, демонстрируя хороший вкус и поразительную точность чувств.

Не могу не упомянуть еще о двух соавторах роли Надежды Шевелевой. Актриса Валентина Талызина мастерски озвучила Брыльску, а для нашей артистки это была неблагодарная работа, которая остается для зрителя неизвестной — ведь фамилии Талызиной нет в титрах. Второй соавтор, причем тоже анонимный, — популярная певица Алла Пугачева, исполнившая все песни героини. Таким образом, роль Нади Шевелевой создана как бы усилиями трех одаренных актрис. Но весь рисунок роли, ее камертон, душевная наполненность, элегантность психологических ходов были заданы и осуществлены польской актрисой.

Мне хочется поделиться техникой съемки, спецификой производства «Иронии судьбы» — картина снималась трехкамерной системой «Электроник-КАМ». Обычно киносъемка ведется одним аппаратом. Сначала, как правило, фиксируется на пленку общий план или панорама всей сцены. Потом наступает черед укрупнений. Съемочная камера приближается к лицу актера, и он должен повторить те фразы, ту мимику, то душевное состояние, которые были у него в момент, когда снимался общий план эпизода. Потом то же самое проделывают с партнерами. На этот процесс тратится немало часов — ведь он проходит последовательно во времени, и, как правило, актеру не удается добиться точного соответствия фрагмента целому. Обычно крупный план отличается от всей сцены и по эмоциональному накалу и по ритму. И это ясно. Ведь там существовал разгон, эпизод игрался от начала до конца в общении с партнерами. А здесь короткий кусочек сцены выдернут из контекста, партнер находится вне кадра и поэтому подыгрывает частенько вполсилы, вяло, бездушно, а то его и вовсе нет — уехал в театр на спектакль. Так что приходится играть с воздухом. Глаза, не видящие партнера, зачастую становятся пустыми, и актер механически воспроизводит мимику и жесты, которые в сцене отражали боль души.

При системе «Электроник-КАМ» три камеры могут работать одновременно. И если одна из них снимает общий план, то есть всех актеров вместе, то две другие пристально и крупно следят

только за лицами героев. Эмоциональное состояние исполнителей на укрупнениях идентично душевной напряженности на общих кадрах — ведь снимались они в один и тот же отрезок времени. Поэтому в монтаже отсутствует ритмический и всякий иной разнобой между крупными и общими планами сцены. Благодаря многокамерной съемке очень легко и приятно монтировать фильм. А когда снимают последовательно одним аппаратом, то накладки встречаются довольно часто и не только затрудняют, но и «загрязняют» монтаж.

Но этим не исчерпываются преимущества трехкамерного метода. Пожалуй, одно из самых главных его достоинств — возможность немедленно увидеть снятое тобою. На обычной камере, если ты не смог раздобыть дорогостоящую телевизионную приставку, ты снимаешь как бы вслепую. Ты не можешь сразу же воспроизвести и тут же лицезреть созданное, чтобы разобрать ошибки и вообще правильно оценить работу актеров, оператора, да и собственную тоже. Пленку отправляют в лабораторию, и только через несколько дней ты смотришь в просмотровом зале, что ты, собственно, «натворил». А если допущен просчет и требуется пересъемка, то исправить это зачастую нельзя: либо декорация уже разобрана, либо актер укатил на гастроли с театром, либо еще что-нибудь в этом же роде.

При системе «Электроник-КАМ» возможно записать на видеопленку каждую репетицию и немедленно показать ее исполнителям. Глядя на черновик сцены, демонстрирующийся на экране телевизора, ты делаешь указания артистам, операторам, понимаешь, где недожато по твоей вине, — короче, немедленно корректируешь эпизод. Точно так же можно воссоздать на экране и только что заснятый дубль, дабы понять, получилась сцена или нет. Переоценить этот мгновенный контроль за собственной работой и трудом твоих соратников невозможно. Это помогает доводить каждый эпизод до кондиции, устранять промахи, которые без видеопроверки не сразу бросаются в глаза, обогащать сцену.

Но работа на трехкамерной системе требует и утроенной нагрузки от всех участников — от артистов, художника, режиссера, оператора. Ведь при нормальной съемке кинооператор ставит свет на часть декорации, освещая одну или несколько позиций, которые занимают актеры в кадре. Съемка ведется, естественно, с одного только направления. А здесь совсем другое дело! Нужно создать световую среду практически во всей декорации на все 360 градусов единовременно — ведь три камеры, как три шпиона, подглядывают буквально отовсюду. Это

невероятно осложняет задачу оператора. Труднее всего снимать крупные планы, где требуется чрезвычайная тщательность в обработке светом актерского лица. Да и артисту непросто в этих обстоятельствах. Опытный артист, зная, откуда направлен на него объектив, может иногда и сэкономить силы (если стоит затылком к кинокамере) и рассчитать свою нагрузку в зависимости от движения аппарата.

Он знает, что для общего плана надо немного «прибавить» мимики, а на крупном — уменьшить «градус». Здесь же спасения для артиста, даже самого искушенного, нет и быть не может. Его сразу же «расстреливают» отовсюду, целясь в него как на крупном, так и на общем плане. Поэтому отдача артиста при подобной работе максимальна, сосредоточенность огромна. Я уже не говорю о том, что при съемке одной камерой фиксируются куски, в общем-то, недлинные — примерно минута-полторы. При «Электроник-КАМ» продолжительность эпизода достигает иногда десяти минут.

Немало дополнительных сложностей и у художника. Он обязан построить и обставить декорацию, которую можно снимать одновременно в любом направлении. Не нарушая правдоподобия интерьера, художник должен исхитриться и спрятать съемочные аппараты так, чтобы, не видя друг друга, они сохраняли маневренность и широту охвата пространства декорации.

Режиссер же, который в этом содоме должен дать задание всем трем камераменам, следить за движением каждого аппарата, помнить, когда одну камеру надо включить, а другую выключить, держать в голове будущую монтажную фразу и еще многое другое, также испытывает тройное напряжение. Я не говорю уже о его обычных делах: о работе с артистами, о проверке, соответствуют ли все компоненты съемки генеральному замыслу, о заботах — не напортачил ли механик, везущий тележку с аппаратом, не оговорился ли артист в дубле, не пропал ли настрой у исполнителей. И так далее и тому подобное. Но преимущества этой системы тем не менее стоят того, чтобы как следует попотеть...

Недаром и две последующие ленты — «Служебный роман» и «Гараж» — я тоже снимал трехкамерной системой, хотя эти комедии предназначались уже не для телевидения, а для кинематографа. Ясно одно: если ты делаешь ставку на актеров, этот способ съемки всемогущ и дает широкое поле для лепки характеров, проникновения в человеческую психологию, для показа тонких нюансов людских взаимоотношений.

Самоотверженно трудился над картинами мой старый друг

оператор Владимир Нахабцев. Он понял, что актеры в этих фильмах — главное, и предоставил в кадре полную свободу исполнителям. Как правило, оператор очень связывает актеров: они обязаны встать точно в такое-то место (там на них направлен свет!), посмотреть в таком-то направлении, актерам не разрешается сделать полшага вперед или назад, иначе они выйдут из фокуса или нарушат композицию кадра. Обычно актеры при съемке должны не только играть, но и думать о сотне препятствий, созданных для них оператором.

Каждый оператор хочет блеснуть мастерством, показать умение работать со светом, цветом, композицией, продемонстрировать владение ракурсом, применить все технические новшества. Владимир Нахабцев — замечательный мастер, снявший несколько десятков фильмов. Но то, что он совершил в «Иронии судьбы», «Служебном романе», «Гараже», заставляет меня уважать его еще больше. Он сумел подчинить свои профессиональные интересы тому, чтобы исполнители были подвижны в кадре, ничем не скованы и смогли бы полностью отдаться актерской игре. Но и при этих самоограничениях его операторская работа очень талантлива и своеобразна — он снял «Иронию судьбы», да и последующие «трехкамерные» картины с хорошим вкусом, показав образец высокой творческой зрелости.

На долю художника Александра Борисова выпала также очень нелегкая и в какой-то степени неблагодарная задача. Ведь в основном действие фильма происходит в двух абсолютно одинаковых, типичных квартирах. В пьесе у нас была даже такая ремарка: «Авторы просят художника не проявлять яркой творческой фантазии и построить на сцене обычную, стандартную квартиру».

Прямо скажем, творцу декораций трудно вдохновиться таким призывом. Казалось, что здесь делать художнику? Взять планировку стандартной квартиры и дать чертежи рабочим, чтобы они скопировали ее в кинопавильоне. Поручить ассистенту по реквизиту купить стандартный гарнитур и обставить жилье наших героев. Но Александр Борисов понимал, что в квартире проходит более двух с половиной часов экранного времени, а в кадре — всего два, максимум три человека, стремился найти изобразительное разнообразие, обилие точек съемки, выразительные мизансцены. Это было очень не просто. Однако Борисов не зря считается на киностудии «Мосфильм» одним из самых даровитых художников. Именно он придумал и предложил то, что поначалу отсутствовало в сценарии, — сделать героев новоселами. Во-первых, у нас действительно люди чаще всего получали ордера накануне праздников. Во-вторых, это еще более

оправдывало поведение героя — ведь в новой, необжитой квартире не заметить свою ошибку значительно легче. А в-третьих, что, пожалуй, самое главное, такое решение дало нам возможность строить чисто кинематографические мизансцены с многообразным использованием переднего плана, то есть определило изобразительную стилистику фильма. Тщательность в подборе цвета, скрупулезность в поисках реквизита, создание из предметов быта таких натюрмортов, которые сами по себе представляли произведение искусства, работа над композицией буквально каждого кадра — вот далеко не полный перечень забот нашего замечательного художника.

Те же самые проблемы, но на другом материале пришлось решать Александру Борисову в «Служебном романе» и «Гараже». В первом случае он создал статистическое учреждение настолько достоверное и обжитое, что многие не сомневались, будто мы снимали не в декорации, а в подлинном интерьере. В «Гараже» ему пришлось выдумать и построить зоологический музей со всеми его особенностями, включая стенды с засушенными бабочками, аквариумы, показывающие жизнь морских глубин, с чучелами птиц и разных животных...

В «Иронии судьбы», как и во многих других фильмах, мне необычайно повезло со съемочной группой. Незаурядные и во всех отношениях прекрасные люди — художник по костюмам Ольга Кручинина, звукооператор Юрий Рабинович, второй режиссер Игорь Петров и монтажер Валерия Белова — внесли в эту картину не только талант, но и свое личное, человеческое тепло.

Нашим фильмом мы хотели как бы постучаться в сердце каждого человека и сказать: «Если у тебя неприятности, если ты нездоров, если от тебя ушла любовь, помни, что надо верить людям, что жизнь прекрасна, что чудо возможно!» И, судя по многочисленным письмам, кажется, зрители нас поняли. А это самое высокое счастье!

«Иронию судьбы» мы закончили летом, в июне, и шесть месяцев картина ждала, пока наступит новый, 1976 год, а вместе с ним и телевизионная премьера. Во время этого полугодового ожидания до меня регулярно доходили слухи о разных неприятностях по поводу фильма. Помню, как председатель Госкино Ф. Т. Ермаш при встрече злорадно сказал мне:

— Слышал, у тебя там неприятности с твоей картинкой-то на телевидении. Не хотят ее выпускать из-за пропаганды пьянства.

Ермаш не мог простить моего самовольства. Мол, его ведомство запретило мне ставить этот фильм, а я ослушался, проявил упрямство, непослушание и все равно осуществил

реализацию. Ведь киноначальство привыкло смотреть на нас как на холопов. И за неповиновение я потом наказывался Ермашом неоднократно. Кроме того, между министрами — кино и телевидения — существовала личная неприязнь.

Помню, я тогда спросил Филиппа Тимофеевича:

— Вы что же, считаете, что уход на телевидение — это как измена Родине, что ли?

Тот пробормотал в ответ, что, мол, да, что-то вроде этого. Я только развел руками. Как будто я ушел не на родное телевидение, а на какое-то японское или уругвайское и сделал картину не для своего народа, а только для иностранцев...

Могу вспомнить еще одну пикантную подробность. Ее поведал мне С. Г. Лапин — министр телевидения — несколько лет спустя после премьеры «Иронии судьбы». Дословно я, конечно, не могу привести его рассказ, но подробности и смысл навсегда врезались в память.

— Помню, в начале декабря тысяча девятьсот семьдесят пятого года, — излагал Сергей Георгиевич, — у нас в Софрино в Доме творчества телевизионных работников проходил семинар. Съехались со всей страны председатели партийных бюро республиканских, краевых и областных комитетов Гостелерадио. Я им послал для просмотра вашу картину «Ирония судьбы». Они ее поглядели. А через день я туда приехал выступить перед ними. И во время своего выступления задал аудитории вопрос: «Как вы считаете, можем ли мы показать «Иронию судьбы» советскому народу?» В ответ раздалось дружное: «Нет! Нет! Нет!» Секретари партийных комитетов были единодушны. Никто из них не сказал, что можно показать. А я, — продолжал Лапин, — смотрю на них и улыбаюсь. Я-то с картиной уже успел познакомить Леонида Ильича и заручился его согласием. Вот так...

Всех этих аппаратных игр я, разумеется, не знал, но какие-то мрачные, пессимистические разговорчики регулярно доносились до меня и портили настроение. Успокоился я только тогда, когда получил «Говорит и показывает Москва», где фильм стоял в программе 1 января 1976 года. За несколько дней до Нового года мне позвонили с телевидения и сказали, что все-таки надо снять мое небольшое вступление перед демонстрацией ленты. Это требуется для того, чтобы смягчить впечатление от пьянства, показанного в фильме, объяснить, что так выпить можно лишь в новогодний праздник. Я понимал, в какой стране живу, и послушно поехал на телестудию. Сказал все, что от меня требовали. В нашей практике это называется «идеологические костыли», «идейные подпорки». Казалось, все! Можно ждать премьеры. Но не тут-то было. 31 декабря, вечером, накануне

премьерного показа, мне опять позвонили с телевидения и попросили приехать 1 января в 3 часа дня для того, чтобы переснять мое вступительное слово.

— А что я там не так сказал? — полюбопытствовал я.

— Во-первых, — послышалось в ответ, — вы благодарите телевидение за то, что оно предоставило для вашей картины такой замечательный день, как первое января.

— Но я действительно очень благодарен... — сказал я.

— Это выглядит как издевательство. А когда же еще показывать ваш фильм, как не первого января? А во-вторых, вы говорите, что «Ирония судьбы» — рождественская сказка для взрослых...

— Ну, правильно, — подтвердил я.

— Так вот, — сказал мне руководящий голос, — у нас нет рождественских сказок, мы не отмечаем религиозные праздники. Вам следует сказать — «новогодняя сказка».

Я не стал спорить и объяснять, что «рождественская сказка» — специальный жанр в искусстве, что Диккенс ежегодно публиковал свои рождественские сказки. Это было для меня не принципиально, лишь бы фильм показали, и я согласился. Первого января за три часа до эфира я приехал на улицу Королева, 12.

Огромное здание телецентра было пустынным. Лишь в одном из павильонов копошилось человек пятнадцать — оператор, звукооператор, видеоинженеры, микрофонщики, осветители, администратор и два куратора из парткома, призванные проследить, чтобы я все сказал как надо. Все эти люди были вызваны специально в праздничный день для того, чтобы осуществить две абсолютно несущественные поправки, не имеющие никакого, как вы понимаете, значения. Но какой-то, видно, высокий руководитель произнес глупость, и все исправно принялись ее исполнять, невзирая на бессмысленную трату денег и времени. Я сел перед телекамерой и на этот раз не поблагодарил телевидение, а также обозвал свою ленту не рождественской, а новогодней сказкой. Через несколько часов я увидел на телеэкране свое вступительное слово, а затем пошел фильм.

«Ирония судьбы» показывалась по первой программе в очень удобное время — она началась в шесть вечера и шла до программы «Время». Это была та часть праздничных суток, когда люди отоспались, пришли в себя после бессонной ночи, а новое застолье еще не началось. И здесь я познакомился с еще одной удивительной особенностью этого нового вида искусства — единовременным масштабным показом. Демонстрация

кинофильма растягивается примерно на год. Тираж (количество кинокопий), даже если он велик, не может охватить сразу все кинопроекционные точки нашей страны — их сотни тысяч. Поэтому кинокартина сначала демонстрируется в крупных городах, потом переезжает в городки помельче и, наконец, перебирается в село. Копии кинофильма кочуют еще и из одной области в другую, так что показ картины, прежде чем ее увидит несколько десятков миллионов (причем это прекрасный результат!), продолжается много месяцев. Естественно, и отклики, будь то пресса или же зрительские письма с похвалой или осуждением, тоже растягиваются во времени. Иное дело премьера по телевизору. В один вечер 70 — 100 миллионов человек (так утверждает статистика) в одни и те же часы видят твою работу. От этого рождается совершенно новый, оглушающий, сокрушительный эффект. Резонанс получается неслыханный: назавтра буквально вся огромная многомиллионная страна толкует о картине. Либо ее дружно ругают (а когда ругает хор, состоящий из 80 миллионов зрителей, — это страшно). Либо массы раскалываются на два гигантских лагеря и во всех учреждениях страны, в очередях, в метро и трамваях кипят яростные споры приверженцев и противников. Если же картина понравилась, то похвала 80 миллионов зрителей — обстоятельство, перед которым очень трудно устоять и не возомнить себя сверхчеловеком. И тем не менее к успеху надо отнестись очень спокойно, иначе просто погибнешь...

Пресса откликается мгновенно, а сотни и тысячи писем и телеграмм приходят сразу же, максимум через два-три дня после показа. Я был буквально смят, оглушен, ошарашен гигантским, могучим потоком откликов на «Иронию судьбы». Благодаря колоссальному охвату зрителей и единовременной демонстрации лента сразу начинает жить в сознании десятков миллионов людей. Произведение тут же становится массовым достоянием, и добиться этого может только телевидение. Если несколько десятков лет назад самым распространенным из искусств являлось кино, то в наши дни это, несомненно, телевидение.

НИКТО НЕ ХОТЕЛ ВЫДВИГАТЬ...

В нашем тоталитарном государстве, еще в сталинские времена, была разработана целая система наград и поощрений для людей искусства. Сюда входили звания заслуженных и народных, ордена, лауреатства. Все эти щедроты раздавались правительством не только и не столько за талант, сколько большей частью за преданность строю.

Мы не пашем, не сеем, не строим,
Мы гордимся общественным строем...

И частенько получалось, что умелый подлиза, несмотря на свою бездарность, аж сгибался под тяжестью орденов и медалей, висящих на обоих лацканах пиджака.

Система, в которую входили поощрения в виде госдач, поездок за границу, всесоюзных премьер или неслыханных тиражей, развращала нашу интеллигенцию. Устоять, не продаться было ох как непросто...

В перестроечные годы, выступая, я часто утверждал, что творец не нуждается в наградах и званиях, которые жалует ему правительство, ибо эти награды говорят не о ценности художника, а о взглядах и вкусах начальства. Я говорил, что если у творческого работника есть ИМЯ, то ему ни к чему звания, ибо имя дает народ! А если ИМЕНИ нет, то никакие ордена и лауреатства не сделают творца властителем дум. В качестве примеров я напоминал, что Феллини даже не заслуженный артист Италии, а Бергман не лауреат шведской госпремии. Правда, справедливости ради надо сказать, что все это я провозглашал, будучи сам народным артистом СССР и лауреатом Государственных премий. Вероятно, это обстоятельство несколько снижало пафос моих заявлений. Не скрою, когда у меня не было этих наград, я, разумеется, желал их получить. Правда, не ценой компромисса, угождения, не ценой сделки с совестью.

Я никогда не клянчил, не просил,
Карьерной не обременен заботой.
Я просто сочинял по мере сил
И делал это с сердцем и охотой.

И тем не менее хочу поведать, как я стал лауреатом

Государственной премии СССР. Не для того, чтобы кичиться — это было бы как-то смешно. Просто история с присуждением премии оказалась не очень типичной.

Итак, «Ирония судьбы» вышла в эфир 1 января 1976 года.

Рассказать, что началось после показа фильма, который одновременно смотрело сто миллионов человек, непросто. Представляете себе кинозал, где сто миллионов зрителей! Вообразить такое нелегко!

Телефонные звонки, телеграммы, письма, нигде не дают прохода, у людей при виде меня начинали сиять глаза. Успех ленты оказался каким-то глобальным. Наша картина сразу синхронно зажила в сознании многомиллионного народа. Занятно, что несколько телеграмм были отправлены 1 января в 21 час 03 минуты, 05 минут, 06 минут, 08 минут, то есть немедленно после окончания показа. Реакция зрителей была стремительной и восторженной.

Дальше у картины началась небывалая, сказочная жизнь. Через месяц с небольшим, 7 февраля, после нескольких десятков тысяч зрительских писем в адрес телевидения «Иронию судьбы» повторили по первой программе. Госкино, стиснув зубы, заказало киновариант, чтобы демонстрировать комедию в кинотеатрах. Фирма «Мелодия» выпустила пластинку. Повторный показ вызвал новую волну писем. Было ясно, что народ нашу ленту принял...

Однако пора кончать хвастливую предысторию и переходить к сюжету.

Наступил ноябрь 1976 года. Ежегодно в этом месяце во всех киноорганизациях, творческих союзах, издательствах — словом, во всех учреждениях, связанных с духовной жизнью существа, происходило выдвижение на Государственные премии СССР произведений искусства и литературы, созданных в текущем году.

Телевизионное объединение «Мосфильма» возглавлял тогда Семен Михайлович Марьяхин. Это был веселый, живой, энергичный человек, который светился иронией и доброжелательством. Его активность, горячность, заинтересованность в деле были колоссальными. Именно под его обаятельным напором фильм «Ирония судьбы» состоялся — перекочевал с бумажных страниц на целлулоид. У него не было сомнений, что фильм достоин Государственной премии СССР. Отнюдь не только потому, что он сам был очарован нашей комедией, он ощущал многомиллионную зрительскую поддержку. И вот Марьяхин отправился к руководству телевидения, чтобы договориться о выдвижении ленты на премию. Он был убежден, что особых сложностей не будет. Мне о своей акции он даже не сказал.

Однако Марьяхин вернулся из Гостелерадио обескураженный — телевидение не захотело представлять наш фильм на премию. Резоны были неоригинальные. Следующий год, 1977-й, — юбилейный — шестьдесят лет советской власти. Увы, «Легкому пару» фатально не везло с юбилеями, он все время попадал под юбилеи, как под трамвай. Еще существуя в театральном варианте, пьеса «С легким паром!» была снята с постановок в ряде театров из-за столетней годовщины со дня рождения Ленина.

— В знаменательный год, — объяснили Марьяхину, — выдвигать на премию картину, пусть милую, хорошую, но, согласитесь, не находящуюся на магистральном пути, как-то неудобно.

— Нас могут не понять, — многозначительно добавил Лапин. —
А кроме того, телевидение представило на премию программу «Время».

— А если предложить два произведения — и «Время», и фильм Рязанова? — подал идею Семен Михайлович Марьяхин.

— Телевидению положена одна премия, — разъяснил министр. — Фильм Рязанова, не спорю, очень симпатичный и поэтому может помешать...

Какое отношение имела публицистическая передача «Время» к премиям в области искусства и литературы? Но это не смущало всесильного министра, личного друга Брежнева. Он ощущал себя хозяином, да он и был им.

Марьяхин ринулся к директору «Мосфильма» Н. Т. Сизову. Николай Трофимович при всем добром отношении ко мне и к картине отказался выставлять на премию «Иронию судьбы». Повод для отказа — юбилейный год. Но причина заключалась в другом. «Мосфильм», хоть и делал фильмы по заказу телевидения, подчинялся Комитету по кинематографии. А личные отношения между министрами кино и телевидения сложились неприязненные, враждебные, пожалуй, похуже даже, чем были тогда отношения между СССР и США. Сизов во избежание конфликта с самолюбивым, злопамятным Ермашом отказал Марьяхину. Тогда тот кинулся в Союз кинематографистов, который тоже имел право выдвигать фильмы на премию. Но и здесь Семен Михайлович потерпел поражение. В те годы Союз был придатком при Ермаше и поперек него, конечно, не пошел. В результате Марьяхин остался на бобах. У него в объединении была создана, по его мнению, прекрасная лента, но никто, ни одно творческое учреждение не желало поступить по справедливости. В ответ на все отказы упрямый Семен Михайлович однообразно твердил — картина очень хорошая! Он

не понимал, что как раз это не повод для награждения.

Однако случилось непредвиденное. Коллектив объединения «Мосэлектроаппарат», не догадываясь, что выдвигать в юбилейный год на премию нечто безыдейное не следует, решил, что «Ирония судьбы» достойна награды. Работники «Мосэлектроаппарата» были обычными благодарными зрителями и не подозревали, что своей просьбой дать Государственную премию нашей ленте они вмешались не в свое дело и тем самым спутали все карты.

Марьяхин и работники Комитета по премиям Т. Запасник и И. Крейндлина не растерялись и, так как приближалось 15 декабря — дата, когда прекращался прием представлений, тут же послали на «Мосфильм» официальный запрос.

Нужно было срочно прислать характеристики на создателей ленты «Ирония судьбы» в связи с тем, что картину выдвинул рабочий класс. Бумажная канитель закрутилась... Марьяхин вошел в административный раж: все было составлено, подписано и отправлено мгновенно. И тем не менее срок подачи документов истек, кончился. Формально комитет уже не мог принимать опоздавшие характеристики. Но подобная мелочь не могла смутить почитательниц комедии, служивших в самом логове, то есть в Комитете по премиям. Кто станет ревизовать, какого именно числа пришли бумаги?

Однако через несколько дней последовал новый удар. Выяснилось, что представление «Мосэлектроаппарата» недействительно, это просто бумажка. Оказывается, выдвинуть произведение на премию имеет право только творческая организация. Иначе любая прачечная или столовая разовьют большую культурную деятельность. Если фильм, книга, картина представлены обычным учреждением, то нужна поддержка этого ходатайства либо редакцией журнала, либо творческим союзом, либо театром или киностудией.

И тогда Марьяхин кинулся за помощью. У него был солидный аргумент. Он говорил, что ответственность по выдвижению принял на свои плечи «Мосэлектроаппарат», что нужна бумажка, где будет сказано всего лишь о поддержке мнения гегемона. Но он потерпел полное фиаско — не смог преодолеть боязливость, осторожность, нежелание. Телевидение, Союз кинематографистов, «Мосфильм» дружно не рискнули примкнуть к рабочему классу. Ведь члены Комитета, по сути, были теми же самыми людьми, которые отказывали в поддержке картине. Было ясно, что Комитет проголосует против. В юбилейный год, разумеется, отдадут предпочтение бронебойному искусству. Так что шансов не было никаких. Однако в бой были введены свежие

резервы. Дело в том, что осенью того года в Тбилиси проходил очередной ежегодный фестиваль телевизионных фильмов. На нем наша лента получила, может быть, самую почетную награду — приз зрителей. Этот приз нельзя организовать, его не дают по приказу сверху, он не является результатом торговли и сговора между членами жюри. В этом случае присутствует свободное волеизъявление людей. Может, единственно свободное в то время.

Две женщины, почитательницы ленты, по своей инициативе сняли телефонные трубки (какое могучее оружие — телефон!) и одна за другой позвонили в Тбилиси директору студии «Грузия-фильм» Резо Чхеидзе. Одна из женщин работала в Комитете по премиям, другая — в Останкино. На следующий день в секцию кино Комитета по премиям пришла телеграмма, где говорилось, что киностудия «Грузия-фильм» горячо поддерживает выдвижение на премию фильма «Ирония судьбы». В телеграмме был еще один нюанс — среди кандидатов была названа и Барбара Брыльска. «Мосэлектроаппарат» не решился включить в список выдвигаемых иностранку, боясь, что это может испортить все дело. До тех пор ни один иностранный актер, писатель или художник не были награждены Государственной премией Советского Союза. Прецедента еще не существовало! На фестивале в Тбилиси блондинка Барбара имела особый успех среди мужского грузинского населения. Не включить ее в список было попросту не галантно. У грузин — свои правила, особенно в отношении блондинок. Кроме того, вспомните старую шутку: «Поезд Тбилиси —Советский Союз отправляется во столько-то». Короче, Чхеидзе сделал не задумываясь то, на что не посмели решиться в Москве. (Должен сказать, что я в этих играх не принимал никакого участия. Я знал систему, в которой прожил всю свою жизнь, и понимал — подобные хлопоты бесполезны. Друзья, зная мою точку зрения, не делились со мной тем, что они совершали ради фильма. Обо всем мне рассказали потом — прим. авт.)

Итак, был преодолен первый этап.

Включение в список претендентов, которое для других картин оказалось легким, естественным делом, для нашей «замарашки-золушки» было мучительным и трудным. Вот какие художественные картины выдвигались в тот год:

«Выбор цели», режиссер И. Таланкин (перенесено с прошлого года) — представлена Госкино СССР, Союзом кинематографистов СССР, киностудией «Мосфильм».

«Белый пароход», режиссер Б. Шамшиев — представлена Союзом кинематографистов СССР, Госкино Киргизии, Союзом кинематографистов Киргизии.

«Афоня», режиссер Г. Данелия — представлена Союзом кинематографистов СССР, киностудией «Мосфильм».

«Бегство мистера Мак-Кинли», режиссер М. Швейцер — представлена киностудией «Мосфильм».

«Ирония судьбы», режиссер Э. Рязанов — представлена киностудией «Грузия-фильм», производственным объединением «Мосэлектроаппарат». (Здесь была сделана перестановка: «Грузия-фильм», организация творческая, стояла впереди, как будто именно она представила, а не поддержала выдвижение. Затем уже следовал «Мосэлектроаппарат».)

Телевизионной программы «Время» в этом списке, напечатанном в типографии тиражом 120 экземпляров, не было. Оказывается, Комитет по премиям поначалу не принял в конкурс эту передачу, что было резонно, — она не проходила по статусу.

Тогда Лапин после отказа включил свои рычаги и по всемогущему звонку сверху комитет как миленький принял «Время» к рассмотрению. Этот звонок предопределил и будущее голосование. Все члены комитета после телефонного приказа сверху безропотно и единодушно отдали свои голоса программе «Время». Когда все основано на беззаконии, стоило ли удивляться еще одному. Тем более вроде бы безвредному.

Помимо художественных лент среди кандидатов имелось и шесть документальных.

Итак, если посчитать, получалось, что на четыре премии приходилось двенадцать претендентов. Вернее, одиннадцать соискателей на три места, ибо программа «Время» была обречена на премию автоматически.

Работа комитета, после того как определились списки, состояла из двух этапов — весенней и осенней сессий. На первой происходил предварительный отбор, а в октябре — окончательный. После осеннего голосования списки лауреатов шли на подпись в правительство. И 7 ноября, в «праздник» Революции, происходила публикация постановления.

В мае 1977 года состоялась весенняя сессия. Помимо программы «Время» безусловным фаворитом был «Выбор цели» Таланкина с Бондарчуком в главной роли. Картина, в которой прообразом был Курчатов, рассказывала об открытии атомной энергии конъюнктурно, то есть неправду. В юбилейный год это очень подходило. «Бегство мистера Мак-Кинли» тоже не вызвало больших разногласий. Во-первых, лента разоблачала Запад, нравы буржуазных обывателей, а во-вторых, сценарий сочинил Леонид Леонов, наш советский классик. Априорной поддержкой пользовался и фильм «Белый пароход» как произведение национальное. Кстати, фильм очень славный. Так что основной

сыр-бор разгорелся из-за двух комедий — «Афоня» и «Ирония судьбы». Главная часть дискуссий в секции кино и телевидения пришлась именно на то, какую из комедий выбрать. На данном этапе для нашей ленты было важно остаться в списках, дойти до осеннего голосования. Приведу сокращенные записи обсуждений, причем только то, что относится к нашей картине. Получить стенограмму заседаний комитета было трудно, но сейчас публикуется и не такое...

Действующие лица этого небольшого скетча:

Герасимов Сергей Аполлинариевич — секретарь Союза кинематографистов, заведующий кафедрой ВГИКа, кинорежиссер, писатель, актер. Председатель секции кино и телевидения в Комитете по Государственным и Ленинским премиям.

Ермаш Филипп Тимофеевич — министр кинематографии.

Васильев Игорь Иванович — ученый секретарь комитета.

Жданова Стелла Ивановна — заместитель председателя Гостелерадио.

Андроников Ираклий Луарсабович — писатель.

Ждан Виталий Николаевич — ректор ВГИКа.

Ростоцкий Станислав Иосифович — кинорежиссер.

Кармен Роман Лазаревич — кинорежиссер.

Кулиджанов Лев Александрович — кинорежиссер, первый секретарь Союза кинематографистов СССР.

Озеров Юрий Николаевич — кинорежиссер.

Кириллов Игорь Владимирович — диктор телевидения.

Запасник Татьяна Евгеньевна — работник Комитета по премиям.

Заседание первое.

17 мая 1977 года

ГЕРАСИМОВ: «Ирония судьбы» — очень славная комедия. Но обсуждать пока не будем ввиду сложности по другим кандидатурам.

ЕРМАШ: Почему эту картину выдвинула Грузия?

ГЕРАСИМОВ: Телевизионных выдвижений много, и серьезных. Может быть, нам придется пожертвовать «Иронией судьбы».

20 мая 1977 года.

ГЕРАСИМОВ: «Афоня» — очень интересное произведение. Японцы в восторге. Глубокая мысль, глубокая картина. Социально острая и смешная. Но в юбилейный год трудно провести комедию. Исключить?

ВАСИЛЬЕВ: Нет, этого сделать нельзя.

ГЕРАСИМОВ: И «Ирония судьбы», и «Афоня» — значительные произведения. Оба фильма выделяются из всех комедий. Но «Афоня» — крупнее.

АНДРОНИКОВ: Предлагаю отложить обе до осени, то есть допустить к конкурсу, а потом перенести на 1978 год.

ГЕРАСИМОВ: Да, сразу снимать из-за юбилейной даты нельзя. Запутаем вопрос о критериях оценки.

АНДРОНИКОВ: И Рязанов, и Данелия имеют право на премии.

ГЕРАСИМОВ: Хотя у них еще многое впереди.

ЖДАНОВА: Нельзя откладывать. Картины стареют.

ГЕРАСИМОВ: Еще вернемся к ним.

ЕРМАШ: Почему «Иронию судьбы» выдвинула Грузия?

26 мая 1977 года.

ГЕРАСИМОВ: По-видимому, «Ирония судьбы» встречает общее сочувствие.

ЕРМАШ: Почему выдвигает Грузия?

ЖДАНОВА: Всесоюзный фестиваль телефильмов был в Тбилиси — там фильм получил первую премию (положим, не первую, а приз телезрителей).

ЕРМАШ: Уже после телевидения у нас фильм собрал 20 миллионов зрителей, так как нет комедий.

ГЕРАСИМОВ: Так как? Поддержим?

ЕРМАШ: Как быть с Брыльской?

ЗАПАСНИК (разъясняет, что можно ей дать премию).

ГЕРАСИМОВ: Голосуем. Все за.

Так фильм «Ирония судьбы», по сути, пасынок ситуации, остался в списке на осень, прополз, так сказать, к следующему этапу. Ни одну художественную картину в результате на весенней сессии не тронули, все они вышли на финишную прямую. А вот документальное кино понесло потери. Из шести хроникальных лент осталось четыре.

В итоге на три положенных премии нацелилось девять претендентов...

Тем временем я закончил «Служебный роман», а осенью, в начале октября, буквально за несколько дней до начала решающей сессии, в составе туристской группы мы с Ниной укатили в поездку по Соединенным Штатам Америки.

А на Родине в это время велись бои. Борьба мнений, интересов, проталкивание подопечных, подсиживания, давление авторитетными телефонными звонками сплелись в сложный, запутанный клубок.

Итак, наступила осенняя сессия.

Заседание секции кино и телевидения
10 октября 1977 года

ЖДАН: Давайте каждый предложит свой вариант списка на премии — 5 штук.

(Напоминаю, премий с программой «Время» было четыре.)

КАРМЕН: Из комедий, наверное, «Афоня».

ГЕРАСИМОВ: Обе достойны. Может быть, обе комедии на одну премию.

ЕРМАШ: Как делить? Тут все уважаемые люди.

ГЕРАСИМОВ: Не в деньгах дело. Мест мало, а претендентов много. Почему юбилейный год не оттенить картинами веселого содержания?

ЖДАНОВА: Комедийный жанр надо поддержать обязательно. Если мы дадим двум режиссерам, активно работающим в этом жанре, — есть резон. Но только режиссерам.

ЕРМАШ: Рязанов без Брагинского получать откажется.

ГЕРАСИМОВ: Можно записать — за успешную режиссерскую работу в области комедии.

АНДРОНИКОВ: А Куравлев свое еще получит.

ОЗЕРОВ: А Таривердиев? Здесь музыка решала успех.

ГЕРАСИМОВ: Я бы все-таки об этой возможности (одна премия на двоих) подумал.

ЖДАН: Давали же одну премию двум актерам за образ Ленина.

ЖДАНОВА: Двум за политические репортажи.

ВАСИЛЬЕВ: Но объединение по жанру — расплывчато.

ГЕРАСИМОВ: А по-моему, удачный выход из положения.

ЖДАНОВА: Ведь юбилей Октября — это праздник, веселье.

ЕРМАШ: Если объединять, то режиссеров и сценаристов. (К Данелии добавить А. Бородянского.)

ГЕРАСИМОВ: Хорошая мысль. А то говорим, что комедия нравится, а награждать ее боимся. Два серьезных комедиографа.

ЖДАНОВА: Надо разнообразить форму представления.

ГЕРАСИМОВ: И подумать о точной формулировке.

В те октябрьские дни 1977 года в прессе, по радио, по телевидению вовсю бушевала юбилейная истерия, у нас это случается перед каждым праздником. Происходит великий перебор, который доводит людей до того, что они начинают тихо ненавидеть даже святые даты.

17 октября 1977 года.

ГЕРАСИМОВ: Если объединять, то возникла идея присоединить Куравлева и Мягкова. Но в других секциях против объединения. (Очевидно, за это время происходило прощупывание мнений других секций.)

ЕРМАШ: Что-то похожее на бутерброд здесь есть.

ЖДАНОВА: Давайте конкретно. Режиссеров за две хорошие комедии.

ГЕРАСИМОВ: Это упирается в стену нежелания других секций.

ЕРМАШ: Нет оснований, что секции поддержат «Иронию судьбы». Говорят «хи» да «ха».

ГЕРАСИМОВ: А по-моему, она нравится.

ЖДАН: Не пройдет!

ГЕРАСИМОВ: Нам придется отстаивать одну комедию. «Афоня» по художественным достоинствам и социальному звучанию сильнее.

ЕРМАШ: Перенести и ту, и другую сложно. У Данелии в «Мимино» весь коллектив другой. А у Рязанова в «Служебном романе» играет тот же Мягков. И Брагинский есть.

ГЕРАСИМОВ: Может быть, все-таки перенести Данелию. Надо его сохранить обязательно.

РОСТОЦКИЙ: На двух комедиях настаивать нельзя.

ЖДАНОВА: Но выбор одной будет субъективным. Это трудно.

ЕРМАШ: Для меня не трудно. «Афоня» выше по искусству.

ЖДАНОВА: А по-моему, «Ирония судьбы».

ЖДАН: У Рязанова комедия, но по стилю Данелия выше.

ГЕРАСИМОВ: Когда речь идет о трагедиях, решать легче. Хорошо бы соединить.

КУЛИДЖАНОВ: Но Брагинского нельзя отрывать от Рязанова.

ГЕРАСИМОВ: Да, их надо рассматривать вместе. Еще раз предлагаю Данелию перенести.

КАРМЕН: Успех новой работы — не аргумент для переноса.

ГЕРАСИМОВ: Если хотим сохранить, выхода нет.

ЕРМАШ: Если уж переносить, то я за перенос «Иронии судьбы». В «Служебном романе» тот же состав плюс Фрейндлих. А у Данелии в «Мимино» другой состав.

ГЕРАСИМОВ: Хорошая мысль.

ЖДАНОВА: Но у «Иронии судьбы» есть преимущество в массовости, в тиражности картины. По ТВ ее показывали три раза.

КИРИЛЛОВ: «Афоня» пользовался большим успехом в Гане.

ЕРМАШ: И в Англии, в США, во всех социалистических странах. Данелия всегда социальную проблему решает.

ГЕРАСИМОВ: Наведем справки, что пользуется у членов комитета большей популярностью, и решим. Для меня вопрос решен в пользу «Афони». Это решение более стабильно у нас в секции. Голосуем список: «Белый пароход», «Выбор цели», «Афоня», программа «Время», «100 дней после детства» (эта лента шла на премию за произведение для детей).

Секция кино и телевидения проголосовала единогласно. Лишь один человек воздержался. Это была С. И. Жданова.

ГЕРАСИМОВ: А «Иронию судьбы» переносим на будущий год.

Так «Ирония судьбы» выпала из списка. Песенка ее была спета. Казалось, марафон фильма к премии кончился. В это время в помещение, где заседала секция, вошел Игорь Иванович Васильев, ученый секретарь комитета.

ГЕРАСИМОВ (Васильеву): Как в секциях относятся к комедиям?

ВАСИЛЬЕВ: Окончательного решения нет, но предпочтительнее «Ирония судьбы».

ГЕРАСИМОВ: А объединение двух комедий поддерживают?

ВАСИЛЬЕВ: Считают нонсенсом.

РОСТОЦКИЙ: Мы хотим Рязанова перенести с присоединением «Служебного романа».

Через три дня предстояли последние заседания по секциям, после чего должен был состояться пленум, где происходило общее голосование.

Выяснилось, что в секциях, особенно у художников и архитекторов, «Ирония судьбы» пользовалась безоговорочным признанием. Немало поклонников ленты имелось среди писателей и музыкантов.

По предварительным обсуждениям, которые я привел выше, соотношение сил в секции было понятно. Ермаш был активно против нашей картины. Он считал мой уход на телевидение чем-то вроде измены, не выносил Лапина, кино соперничало с телевидением и так далее. А следовательно, Ждан, Кармен, Кулиджанов, Ростоцкий и другие кинематографисты шли за ним в фарватере (Ермаш очень не любил, когда выступали против него). Герасимов занимался балансировкой, что называется «и нашим и вашим», а может быть, был искренен в своих бесконечных виляниях. Единственным человеком, который последовательно выступал за нашу ленту, была Жданова.

20 октября 1977 года.

Заключительное заседание

ГЕРАСИМОВ: «Иронию судьбы» поддерживают другие секции. Значит, «Афоню» переносим. «Афоня» поддержки вообще не встречает. Что-то переменилось! Если дадут дополнительную премию, то мы вставим из комедий «Иронию судьбы».

РОСТОЦКИЙ: Надо отстаивать документальный фильм «Голодная степь». Если нам дадут еще одну премию, то не для комедии, а для документального фильма.

ГЕРАСИМОВ: Есть в этом резон. Тогда уступим «Иронию судьбы».

ВАСИЛЬЕВ: Изобразительная секция горячо поддерживает «Иронию судьбы» и отдает вашей секции свою премию.

И вот наступил пленум. Все секции собрались вместе, чтобы вынести свое окончательное решение.

21 октября 1977 года.

Заседание пленума

ГЕРАСИМОВ: Горячо поддерживаем «Иронию судьбы». Ее конкурент — «Афоня». Чтобы сохранить обе комедии, Данелия и другие переносятся на будущий год, чтобы присоединить «Мимино» и укрепить кандидатуру. (Ибо «Афоня» не всем нравится, а Данелия — большой и достойный художник.) Так что преимущество на стороне Рязанова.

МАРКОВ (литературная секция): «Ирония судьбы» вызвала единодушную поддержку, что бывает в нашей секции редко.

ХРЕННИКОВ (музыкальная секция): «Ирония судьбы» вызывает большие симпатии, и члены секции просили это передать на пленуме.

ЧИРКОВ (театральная секция): Нам хотелось оставить обе комедии. Но так как Данелия сохраняется на будущий год, мы за Рязанова.

ТОМСКИЙ (изобразительная секция): Единодушно поддерживаем «Иронию судьбы».

ОРЛОВ (архитектурная секция): Секция единодушно за «Иронию судьбы».

Голосование. «Ирония судьбы» единогласно вставляется в окончательный список. А затем также единогласно проходит в лауреаты за 1977 год. Надо сказать, что хлопоты по поводу лишней премии оказались ненужными. Ибо члены комитета забаллотировали ермашовского фаворита «Выбор цели»: картина

не собрала нужного числа голосов и не получила Государственной премии СССР. Так что ради нашей ленты не понадобилось выбивать лишнюю премиальную единицу. Лауреатами стали также «Белый пароход», «Бегство мистера Мак-Кинли» и программа «Время». И еще «100 дней после детства», но она шла параллельно как произведение, созданное для детей.

Прошло пять дней с того момента, как пленум комитета вынес свое решение о том, кому быть лауреатами. Из Вашингтона, со взлетной дорожки аэропорта имени Джона Кеннеди, взлетел «Ил-86» с нарисованным красным флагом на хвосте. Мы с Ниной сидели рядышком. Постепенно Америка отдалялась, как географически, так и в нашем сознании. И тут мы впервые вспомнили, что в дни, пока мы знакомились с США, в Москве проходила решающая осенняя сессия и, вероятно, уже состоялся итоговый тур голосования. Естественно, мы ничего не знали о том, как это кончилось.

Наконец, после изнурительного, бесконечного перелета над Атлантикой наш самолет пошел на снижение. Колеса коснулись земли, и коллективный вздох облегчения дружно пронесся в салоне воздушного корабля.

Пройдя процедуру паспортного контроля, мы с Ниной оказались в таможенном зале. Мы не думали, что нас кто-нибудь будет встречать. И вдруг за барьером, где толпились встречающие, увидели наших близких друзей Василия и Инну Катанян. Вася, мой самый дорогой друг еще с институтских годов, размахивал руками и орал на весь зал аэропорта Шереметьево:

— Единогласно, единогласно! Поздравляю! Ни одного голоса против!..

Голосование было тайным. Каждый член комитета, голосуя за «Иронию судьбы», понимал, что кто-то будет против. Поэтому знал — его не удастся уличить в том, что он предпочел безыдейную пустышку произведениям магистрального направления. Никто не хотел выдвигать нашу ленту, но при тайном голосовании выяснилось, что члены комитета в глубине души оказались нормальными зрителями. И все они, включая тех, кто при обсуждении выступал против, отдали свои голоса нашей комедии. Все-таки род человеческий, освобожденный от страха, догм и заклятий, не так-то уж плох!..

ОБ АНДРЕЕ МЯГКОВЕ

Андрей Мягков учился в Ленинградском химико-технологическом институте и должен был стать химиком-технологом. Более того, он и стал им. После окончания вуза его направили работать в институт пластических масс, что в Питере. Далее обычно в подобных случаях пишется весьма расхожая фраза: «Неизвестно, потеряли ли пластические массы оттого, что молодой инженер пренебрег ими и ушел в театр, но театр явно приобрел замечательного артиста». И действительно, приобрел, но это случилось отнюдь не скоро.

В возрасте, когда его сверстники уже вышли на сценические подмостки, снимались в фильмах, демонстрировали себя по телевидению, дипломированный химик-технолог прикатил в Москву, чтобы штурмовать Школу-студию при МХАТе. Его приняли. А после окончания училища он и его жена Анастасия Вознесенская, тоже выпускница Школы-студии, были приглашены в московский театр «Современник». Надо заметить, что Олегу Ефремову и его сподвижникам — основателям театра — понравился не столько Мягков, сколько Вознесенская. И пригласили в труппу главным образом ее, а Андрея взяли, скорее, как нагрузку.

Кинематографическим дебютом Мягкова стал второй фильм Элема Климова «Похождения зубного врача», поставленный по сценарию Александра Володина. Володинские притчи очень сложны для кинопостановки. Условное в его историях переплетается с реальным. Жизненные, узнаваемые ситуации вдруг перерастают в фантастические, невероятные. Реалистическая природа киноискусства приходит в противоречие со сказочной фабулой, погруженной при этом драматургом в современный провинциальный быт. Подобное сплетение обязывало постановщика найти необычную, нестандартную манеру показа.

«Похождения зубного врача», по-моему, фильм во многом экспериментальный. В этой ленте велся поиск новой стилистики, на которую толкала условность володинской драматургии. В картине немало любопытного, оригинального, свежего, но получилось далеко не все.

Мягков в ленте Климова играл главную роль — стоматолога. Но это был не просто зубодер. В этом образе Володин хотел показать природу таланта. Герой фильма, к чему бы он ни прикоснулся, сотворяет чудо. Этот самый вроде бы обыкновенный зубной врач одарен невероятным качеством — он удаляет зубы

так, что пациенту совсем не больно, причем не прибегает к наркозу. Болеутоляющим свойством обладают его чудесные руки. «Божий дар»! В фильме рассказывалось о судьбе таланта, о его столкновении с провинциальной затхлой жизнью. Роль зубного врача заключала в себе для артиста немалый подвох. Ведь характер был едва намечен. Главное в персонаже заключалось в его идейном значении, философии, аллегории, а наполнить аллегорию жизненным материалом, создать живой образ, показать уникальность героя при таких сценарных условиях невероятно трудно. Но при этом в герое Мягкова светились доброта, чистота, искренность — черты, которые потом проявятся и в других киноработах артиста.

Известным публике имя Мягкова стало после пырьевской ленты «Братья Карамазовы», где он превосходно сыграл Алешу. Роль требовала огромной внутренней убежденности, положительного заряда, простоты, естественности, достоинства. Малейшая фальшь в этом классическом персонаже Достоевского стала бы заметна сразу же. И образ, по сути, святого, «не от мира сего» Алеши при любой актерской неточности мог бы превратиться в свою противоположность, в образ ханжи. Это было очень сложно. И Андрей замечательно справился с этой труднейшей задачей. А с ним в картине играли очень сильные партнеры, которым надо было «соответствовать» мастерством, умением, талантом. Ведь лицедействовать рядом с М. Прудкиным, М. Ульяновым, К. Лавровым и не уступить им ни в чем — условие для молодого актера весьма непростое.

После роли Алеши кинематографическая судьба Мягкова стала складываться удачно. Он постоянно снимался, играя самые разнообразные роли. Тут и молодой Гайдар эпохи гражданской войны в картине «Серебряные трубы», и гроссмейстер в одноименном фильме, и Александр Герцен в ленте «Старый дом», и капитан Нечаев в фильме «Нежданный гость» по рассказу Э. Казакевича. И, наконец, роль Владимира Ильича Ленина у Марка Донского в фильме «Надежда».

Во всех картинах Мягков показывал крепкое, стабильное мастерство, высокий профессионализм.

А вот в театре «Современник» актерская судьба Мягкова, да и его жены, талантливой Анастасии Вознесенской, складывалась не очень ладно. Да тут еще ушел во МХАТ О. Ефремов, который опекал молодую актерскую пару, следил за их ростом, симпатизировал им, считая даровитыми и перспективными. Если при Ефремове Андрей играл и Барона в «На дне», и Адуева в «Обыкновенной истории», то теперь ему доставались лишь маленькие эпизоды в новых постановках и дублерство основного

состава. Несмотря на большую удачу в спектакле «Балалайкин и К°» по Салтыкову-Щедрину, поставленном Г. Товстоноговым, Мягков так и не выбился в лидеры. В «Балалайкине» в острой, характерной роли странствующего полководца по кличке Ередедя, скрюченного не то от ран, не то от подагры, Мягков играет блистательно, демонстрируя незаурядные способности к перевоплощению. Его работа — одно из прекрасных достижений этой постановки.

Постепенно в жизни артиста образовалась определенная диспропорция: в кино он желанен, его домогаются, а в родном доме, театре, в общем-то, на задворках.

В этот период жизни и произошла моя встреча с Андреем Мягковым. Появился он у нас в подготовительном периоде фильма «Ирония судьбы» совершенно случайно. Мы составили четыре актерские пары, которые намеревались попробовать на роли героини и героя. Но внезапно один из претендентов, замечательный Станислав Любшин, узнав, что придется участвовать в конкурсе, отказался от кинопробы. В рядах претендентов образовалась брешь, кандидатка на роль Нади осталась без партнера. И тут возникла мысль «заткнуть дыру» Мягковым. Энтузиазма эта идея у меня не вызвала никакого. Я искал комедийного исполнителя, а Мягков до сих пор ни в одной своей экранной работе, по крайней мере в тех, что я видел, этого качества не проявил. Бывает, что мы вынуждены приглашать артиста без веры в его успех, по сути, только для подыгрывания партнеру или партнерше. Это не очень-то порядочно, и я стараюсь не идти на подобные опыты. Но здесь ассистент режиссера Н. Коренева, дружившая с Мягковым, знавшая его хорошо, была убеждена, что на роль Жени Лукашина Андрей Мягков — лучшая кандидатура. А я, со своей стороны, дружил со своей помощницей с юношеских лет и доверял ей. И она оказалась права. Кстати, Мягков не единственная ее находка. Так для фильма А. Алова и В. Наумова «Бег» она «откопала» в Омске актера В. Дворжецкого, который с блеском исполнил роль Хлудова. Из этих примеров понятно, как важна роль ассистента, как много зависит от чутья, интуиции, от умения увидеть в данной роли именно этого исполнителя, каким богатым творческим нутром должен обладать настоящий режиссерский помощник.

Первая же кинопроба Мягкова оказалась попаданием в «яблочко». Я был приятно удивлен и очарован комедийным даром артиста, его легкостью и непринужденностью. Но, поскольку героиню найти никак не удавалось, Мягкову пришлось «подыгрывать» еще многим кандидаткам и таким образом «разминать» роль. А когда начались съемки, то состоялось

подлинное знакомство с поистине беспредельными возможностями исполнителя. Первое, что приятно поражало в Мягкове, — такт. Казалось, внутри артиста находится какой-то камертон, позволяющий ему не переступать граней в очень сложных, порой пикантных ситуациях, в которые ежесекундно попадает его герой Женя Лукашин. Играть человека «в несоображении», оставаясь при этом и натуральным, и смешным, и симпатичным, — задача архисложная. А Мягков делает это изящно, элегантно, легко. Раздеться, забраться в чужую кровать, да еще хамить при этом хозяйке — нетрудно. А вот быть при этом очаровательным, забавным и вызывать зрительскую любовь, пожалуй, далеко не всякому по плечу. Здесь так легко впасть в пошлость, грубость.

Есть у Мягкова еще одно редкостное качество. Он — поразительный импровизатор. Когда он полностью влез в шкуру персонажа, то может в дубле выдать нечто неожиданное, но абсолютно соответствующее характеру, который играет. Я очень люблю подобные «отсебятины», когда они действительно импровизационны, не запланированны, спонтанны. Такое, как правило, украшает роль — она становится более выпуклой, «шероховатой», как бы не сделанной. В «Иронию судьбы» Мягков, как и все создатели этой ленты, вложил свой личный душевный опыт, свое человеческое тепло. И, думаю, поэтому он стал так близок огромному числу зрителей и, чего греха таить, зрительниц. Конечно, природа-матушка помогла артисту, наградив его обаянием, стройностью, хорошей улыбкой, приятной внешностью, а главное, дарованием. В роли Лукашина Мягков показал, как мне думается, не только актерское, но и человеческое богатство. Ведь каждый поступок героя он пропускал через призму своего восприятия, вкладывал в роль многие собственные оценки, свойственные именно ему реакции, то есть наполнял содержание роли качествами своей натуры.

После демонстрации «Иронии судьбы», по сути, состоялось новое рождение Мягкова. Его узнали как артиста комедийного, лирического и музыкального. После нашей картины Мягков стал невероятно популярен и любим. Лавина писем с выражениями восхищения и восторга обрушилась на Андрея Васильевича, но, надо сказать, не изменила ни его характера, ни поведения. Он весьма хладнокровно воспринял свалившееся на него всенародное восхищение. Блажь и самомнение не ударили ему в голову, носа он не задрал. А это говорит об уме человека.

Следующая наша встреча — «Служебный роман».

Приглашая на роль Новосельцева Андрея Мягкова, я рассчитывал на широкий творческий диапазон актера, на его

умение перевоплощаться. Занимая Мягкова в новой картине, я шел на определенный риск. Одни и те же авторы, тот же постановщик и тот же самый исполнитель. А роли, я бы сказал, выросли из одного корня. Ведь оба героя — и Лукашин, и Новосельцев — в общем-то натуры схожие. Оба скромны, застенчивы, в обоих любовь совершает чудесные «перевертыши». Суть характеров близка, но одинаковых людей в природе не существует. Как сказал Евтушенко:

Людей неинтересных в мире нет.
Их судьбы — как истории планет.
У каждой все особое, свое,
И нет планет, похожих на нее...

Характер — это сложная взаимосвязь множества элементов, обусловленных генами, внешностью, воспитанием, социальным положением, способом мышления, отношением к миру и разными другими факторами. Эти-то элементы и должны были стать у Мягкова в новой роли совершенно иными, не повторяющими уже найденное в прошлой ленте.

Новосельцев — человек незаметный, не пробившийся наверх, застрявший в должности старшего статистика, несмотря на многолетнюю безупречную службу. Он этакий современный Акакий Акакиевич. У «посредственного, безынициативного работника», каким его считает Калугина, и дома дела сложились не лучшим образом. Жена ушла (от такого любая уйдет), оставив ему двух сыновей — он им и мать, и нянька, и кухарка, и прачка. Именно таких именуют неудачниками.

Гример О. Струнцова помогла актеру найти выразительную (в смысле «невыразительности») внешность этого незадачливого героя. Новосельцева не заметишь в толпе сослуживцев, не остановишь на нем внимания — так он поначалу ординарен и сер.

И тут надо отдать должное Мягкову. Он себя не пожалел. Замурзанный, неряшливо одетый, опустившийся клерк с мерзкими усиками — таким он выглядит на старте нашей любовной истории. Мне кажется, Андрею удалось создать совсем иной человеческий персонаж, отличающийся от Лукашина из «Иронии судьбы». В «Служебном романе» артист более беспощаден к своему герою. Если в Лукашине все-таки присутствует некая романтизация образа — тут и гуманная профессия, и привлекательная внешность, и песни, исполняемые в кадре, — то в Новосельцеве нет никакого украшательства. Внешность героя, скорее, неприятная, профессия неинтересная,

песни звучат за кадром, первоначальный поступок персонажа нечистоплотен — вызвать сочувствие, симпатию и любовь к этому затюканному жизнью, детьми и работой человеку непросто. Но актер очень точно расставил акценты, не «промазал» ни одного доброго, человечного нюанса в роли. Мягков в роли Новосельцева старается передать внутреннее благородство своего героя, его врожденную порядочность, беззащитность — и от этого притягательность. При этом актер показывает героя не статично, не заданно раз и навсегда, а в движении, изменении характера. Амплитуда в роли Новосельцева больше, чем в герое «Иронии судьбы». Здесь показано подлинное преображение персонажа.

Вообще, в «Служебном романе», на мой взгляд, меньше режиссерских и актерских огрехов, чем в «Иронии судьбы». И тем не менее подавляющая часть публики считает «Иронию судьбы» более удачным произведением, так же как и роль Лукашина. Поскольку оба эти фильма являются моими «детьми», я думаю, меня нельзя заподозрить в предвзятости. Больший успех «Иронии судьбы» заключается, с моей точки зрения, в том, что в подобной стилистике этот фильм был снят первым. «Служебный роман», именно потому, что он шел следом, сделан более тщательно — были учтены ошибки и предыдущий опыт. Но так как «Служебный роман» был вторым, режиссерские приемы, неожиданные в предыдущей ленте, уже оказались публике знакомыми. Однако в бурном зрительском приеме обеих лент во многом «повинен» Мягков.

Как говорится, «Бог троицу любит». Наша третья встреча с Мягковым произошла в работе над «Гаражом». Здесь мы уже совсем не приукрашивали героя. Во-первых, мы лишили его голоса. Роль, по сути, немая. Лишь в конце мягковский Хвостов просипит несколько фраз. А лишив артиста голоса, я отнял у Мягкова одно из его самых сильных средств выразительности. Я сразу как бы поставил артиста в условия менее выгодные, чем у других исполнителей. Кроме того, мы совсем не боролись за «красоту» и обнародовали раннюю лысину Мягкова, нанеся этим, как я догадываюсь, жуткую травму многим поклонницам Андрея Васильевича. Фильм был по стилистике жестким, сатирическим. И артист отлично понимал, что любое украшательство, в том числе и собственное, здесь неуместно. Мягков, как мне думается, гармонично вписался в очень сильный актерский ансамбль. Конечно, чего греха таить, в том, что роль жертвы, персонажа, несправедливо обиженного правлением кооператива, была поручена завоевавшему зрительское признание Андрею Мягкову, присутствовал некий элемент режиссерской спекуляции. Мне было необходимо сразу же вызвать у зрителя симпатию,

сочувствие, жалость к этому обездоленному человеку. Я рассчитывал, что предыдущие роли бросят некий отсвет и на новую работу артиста. Тем более что Хвостов сам ничего не мог о себе сказать. Я очень доволен, как Андрей Васильевич сыграл эту, пожалуй, самую невыгодную в фильме роль. И только благодаря мягковской натуральности, серьезности, обаянию безголосый Хвостов занимает достойное место в рядах борцов за справедливость, возглавляя вместе с героиней Ахеджаковой поход во имя честности и порядочности.

Мягкову, как человеку жадному до созидания, мало только актерского труда. Перейдя после «Иронии судьбы» к Ефремову во МХАТ, заняв там сразу же ведущее положение, он начал еще и преподавать в той самой Школе-студии, которую некогда окончил. И, надо сказать, ему есть чему научить новых мхатовских наследников.

А «хобби» у Мягкова тоже творческое и очень нестандартное. Несколько лет назад он вдруг купил холсты, масляные краски и неожиданно для всех занялся портретной живописью. Я видел его портреты. Они совсем не вяжутся с нашим представлением о Мягкове. Его живописная манера резка, моделям своим художник отнюдь не льстит. На его холстах люди выглядят, скорее, неприятными, приближенными к недоброй карикатуре. Художник Мягков не щадит даже самых близких людей. Причем живописные работы артиста, несомненно, несут на себе отпечаток его общей одаренности.

Была у меня с Андреем Васильевичем еще одна встреча, когда он играл Карандышева в «Жестоком романсе». Не буду здесь говорить о творческих задачах и об исполнении артистом этой классической роли — подробно о работе над экранизацией «Бесприданницы» рассказывается в главе «Послесловие к фильму». А сейчас я хочу поделиться страшным воспоминанием. Это случилось 20 сентября 1983 года. В этот день мы снимали кадр, как возбужденный Карандышев подбегает к лодочнику, нанимает лодку и отправляется на «Ласточку», куда компания кутил-богачей увезла его невесту. И когда он отгребает от берега, мимо его лодки, чтобы подчеркнуть время действия, эпоху, проплывает колесный буксир «Самара». В общем, кадр не очень сложный. Снимали его вечером. Место для съемки было выбрано эффектное — около красавца Ипатьевского монастыря. Сняли первый дубль. Но не очень удачно. Кадр получился невыразительный, потому что буксир прошлепал своими колесами довольно далеко от лодки. Мягкову было сказано, чтобы в следующем дубле он греб поближе к буксиру, а капитану тоже дали указание не отдаляться от лодки с актером. Началась

съемка второго дубля. Мягков прыгнул в лодку и яростно греб от берега. Он сидел спиной к буксиру и не видел, не ожидал, не мог себе даже представить того, что произойдет через мгновение. Мы, стоящие на берегу, вдруг замерли в предчувствии ужасной катастрофы. Никто не подозревал, что огромные, трехметровые в длину, чугунные лопасти пароходного колеса образуют недалеко от себя сильное течение, нечто вроде водяного смерча-воронки, и что этот водяной вихрь неумолимо засасывает под пароход все. Буквально в течение двух секунд лодка с Андреем Мягковым исчезла под лопастями колеса, была погребена в волжской пучине. Капитан на мостике скомандовал «стоп-машина», но было уже поздно. Лопасти по инерции еще били по воде — правда, все медленнее и медленнее. И, наконец, остановились. Повторяю, лопасти были чугунные и каждая весила несколько сот килограммов. На поверхности воды никого и ничего не было. Мы застыли в шоке. И только киноаппарат, который забыли выключить, продолжал бесстрастно фиксировать это страшное событие. Наконец, через несколько секунд (минут, часов?), всплыли на поверхность раздробленные доски — то, что осталось от лодки. И стало окончательно ясно, что Андрей погиб. Прошло еще некоторое время. Оцепеневшие от ужаса люди застыли. Жуткая пауза повисла над Волгой. И вдруг из глубины всплыл Андрей. Он отфыркался и поплыл к берегу. Это было невероятно! Это было истинное чудо! Мы засуетились, забегали, кто-то бросился в другую лодку и погреб навстречу артисту, но Мягков сам успел подплыть к месту, где стояла кинокамера. Его вытащили на причал. Он дрожал от холода — дело происходило осенью, вода в Волге была градусов восемь-десять. На нем не было ни царапины. Андрей позже говорил, что его спас Бог. Ибо перед съемкой он около двух часов гулял по Ипатьевскому монастырю, заходил в собор и мыслями находился наедине с Господом. Мокрого, окоченевшего Андрея быстро переправили на «Самару» — там был горячий душ. Надо отметить и комедийную деталь, которая вспомнилась позже. Когда голова Андрея появилась из водоворота, какой-то мальчик на берегу вдруг закричал:

— Смотри, а дядя-то стал лысый!

Где-то там, в глубине, вода смыла с головы Мягкова парик...

Несмотря на то, что весь этот кошмар кончился благополучно, меня продолжал колотить озноб. Он не проходил весь вечер. Признаюсь, мы крепко выпили в честь чудесного спасения Андрея Васильевича, но стресс был таков, что алкоголь не брал, расслабиться никак не удавалось. А в час ночи Мягкова отвезли на поезд, и он уехал в Москву. На следующий день ему

надо было играть спектакль. Так что у Андрея Васильевича теперь два дня рождения — день, когда он появился на свет, и 20 сентября, когда он родился вторично.

МУЗЫКА — МОЯ СИМПАТИЯ

К сожалению, в детстве слон наступил мне на ухо. Но, несмотря на полное отсутствие слуха, я всегда очень любил музыку. Еще в младенческие лета обожал петь, громко фальшивя и терзая уши окружающих. В студенческие годы на занятиях по ритмике, акробатике и танцу я был последним учеником — бегал, прыгал и танцевал не в такт, сбивался с ритма и вызывал насмешки однокашников. Но все равно я продолжал питать к музыке нежное и верное чувство. Красивая мелодия всегда вызывала во мне какое-то брожение, восхищение, экзальтацию, восторг.

Во время экспедиции на остров Сахалин я решил научиться играть на гитаре. Отправился в магазин и приобрел самую дешевую семиструнную гитару. В нашей съемочной группе нашлись добрые люди, которые терпеливо мучились со мной, пытаясь обучить хотя бы трем аккордам. Под их аккомпанемент можно было исполнять множество песен. Мой учитель, вернее дрессировщик, прекрасный кинооператор Юрий Серов, сам необыкновенно одаренный музыкально, бился со мной несколько месяцев, пока продолжалась экспедиция. Я сладострастно бил по струнам, истязая тонкий слух своего добровольного педагога. Аккомпанемент звучал сам по себе, а я малоприятным голосом выкликал слова песен.

Понимая безнадежность обучения, Серов говорил мне:

— Если ты чувствуешь какую-то неувязку, ты громче пой и тише играй. Тогда не так явно будет слышен разнобой.

Это был мудрый совет. И я, желая быть душой общества, выступал на вечеринках, громко выкрикивал песни, а аккомпанировал себе еле слышно. И иногда сходило! Меня выручали нахальство, хорошая память на стихи и знание бесчисленного количества текстов. Все эти песенки я напевал приблизительно на один мотив — главным для меня были слова, а не мелодия. Если бы кто-нибудь предсказал тогда, что я поставлю несколько музыкальных фильмов, это вызвало бы бурю иронического восторга среди друзей, настрадавшихся от моих музыкальных «способностей».

Когда появились магнитофоны, я одним из первых начал заниматься переписыванием мелодий и шлягеров. Каждое мое утро начиналось с того, что я включал магнитофон. Зарядка, умывание, завтрак — все делалось под музыку. Многолетняя, терпеливая любовь к музыке постепенно начинала меня вознаграждать. Год от года мои неподатливые уши не сразу,

помаленьку, исподволь сдавали свои антимузыкальные позиции.

По иронии судьбы первыми моими художественными фильмами оказались ревю и музыкальная комедия, что заставило меня волей-неволей погрузиться в проблемы, связанные с этими жанрами...

«Карнавальную ночь», если бы она ставилась сейчас, назвали бы, скорее всего, мюзиклом. Ныне мюзикл — популярный жанр, но тогда ни я, ни композитор Анатолий Лепин, ни поэт Владимир Лифшиц не знали этого слова и работали в полной темноте. Не подозревая о будущем расцвете этого жанра, мы создали, например, концертный номер «Пять минут».

По сценарию требовалось, чтобы героиня фильма перед наступлением Нового года спела приветствие гостям Дома культуры. Сначала в голове поэта родилась песня о пяти минутах, о том, что можно успеть сделать за это короткое время. Потом в моей голове возникла мысль, что и исполняться концертный номер должен за пять минут до начала Нового года. Затем композитор додумался, что длиться песня будет тоже пять минут. А когда она кончится, раздастся бой часов. Наступит Новый год.

В головах художников Константина Ефимова и Олега Гроссе возник образ декорации. Художники решили поставить на сцене огромный будильник, на нем разместить джаз-оркестр (ударника посадили, конечно, на кнопку звонка). Когда открывался занавес, будильник показывал без пяти минут двенадцать. Звучало музыкальное вступление, и героиня фильма выходила из циферблата.

После того как композитор написал музыку, а художники построили декорацию, начались репетиции. Стало ясно, что петь песню на сцене, как обычный вокальный номер, неинтересно. Надо выводить героиню в зал. Потом я сообразил, что хорошо бы в это дело вовлечь и публику, но особую, поющую. Так Леночке Крыловой стали подпевать официантки (трио сестер Шмелевых) и участники карнавала — квартет «Аккорд». Некоторые строчки песни иллюстрировались действием.

После нескольких куплетов в музыкальной партитуре били часы — двенадцать ударов. Каждому удару в изображении соответствовал короткий кадр с каким-нибудь маленьким игровым трюком.

Бой часов прекращался, все кричали «ура!», смеялись, обнимались, в фонограмме гремел оркестровый проигрыш, а на экране шла почти круговая панорама по всему залу. На сцене из люка поднималась украшенная игрушками, сверкающая огнями новогодняя елка. Мелькали разноцветные лучи прожекторов, прозрачные шары проплывали между камерой и артистами,

съемочный аппарат стремительно двигался в такт музыке.

Так родился номер «Пять минут», а поначалу в литературном сценарии была всего-навсего одна строчка: «Леночка Крылова поет песенку-приветствие...»

Композитор, несомненно, является одним из авторов фильма, а в музыкальной ленте его роль возрастает необычайно. Я убежден, что музыка и песни Анатолия Лепина во многом способствовали бурному приему «Карнавальной ночи» у зрителей. Песни «О влюбленном пареньке», «Танечка», «Пять минут», «Хорошее настроение» легко запоминались, создавали праздничность, поднимали настроение зала. Талантливый композитор наполнил фильм также прекрасной инструментальной музыкой, зажигательными танцевальными мелодиями. Короче говоря, музыка Лепина не только украшала ленту. Она делала ее.

В мюзикле значение композитора огромно. Успех музыкального фильма зависит не только от сценария, режиссуры, актеров, но и от доходчивости мелодий, их душевности, от удачных песен. Органический сплав талантливой драматургии, самобытной поэзии, проникновенной музыки, умной режиссуры, искрометного исполнительского мастерства, красочного изобразительного решения — вот что такое настоящий мюзикл.

Кинематограф вроде бы наиболее силен в реалистических своих творениях. Однако мюзикл — жанр, в общем-то, условный. Вместо того чтобы объясняться друг с другом, как в жизни, разговаривая, здесь герои поют, пляшут, играют пантомиму или же вещают стихами. То есть мюзикл не копирует жизнь и правдоподобие не характерно для этого жанра. Чем условнее представление, тем, как ни странно, рельефнее и доступнее становится зрелище, получившее в последние годы у зрителей самое широкое признание.

Из всех театральных жанров ближе всего к мюзиклу, пожалуй, оперетта, и все-таки здесь существует различие. Оперетта всегда кончается благополучно. Хэппи энд — непременное условие этого жанра. Я не знаю ни одной оперетты, которая завершалась бы трагически, скажем, смертью героя. А мюзикл — это не облегченный жанр, ему доступна самая широкая проблематика. Мюзиклу по плечу любое решение, как комедийное, так и трагедийное, любая эпоха — древняя и современная.

Конечно, на историческом материале мюзикл делать легче: декорации, костюмы, прически в силу их отдаленности от наших дней более соответствуют условности жанра. Заставить же петь, приплясывать, изъясняться стихами своих современников значительно труднее. Вернее, сложнее приучить зрителя принять

нереалистические «условия игры», когда речь идет о теперешних героях.

Из прошлого нашего кино я бы вспомнил «Веселых ребят» и «Волгу-Волгу» Григория Александрова, фильмы Ивана Пырьева — «Свинарка и пастух», «В шесть часов вечера после войны», «Сказание о земле Сибирской», «Кубанские казаки». В этих лентах было очень много элементов, которыми насыщен современный мюзикл. Главное же его отличие от, скажем, лирического фильма с песенками, как мне думается, заключается в том, что музыка здесь не украшение, не подспорье для усиления эмоционального воздействия на зрителя, не палочка-выручалочка в дотягивании эпизодов, а содержание произведения. Музыка здесь — то, ради чего делается фильм. Она несет в себе и личные характеристики персонажей, и социальные краски, и народные мотивы, отражающие национальный колорит.

В наши дни, когда рок вышел из подполья и буквально захлестнул концертные залы и экраны телевизоров, наступил расцвет видеоклипов. Видеоклип, по сути, это своеобразный мини-мюзикл, экранизация песни, желание сделать песню шлягером, усилить ее воздействие на зрителя и слушателя. Сюжетом для видеоклипа становится содержание песни, манера и внешний облик («имидж») исполнителя или ансамбля. Как правило, изобразительный ряд либо иллюстрирует, либо контрастирует с музыкальным рядом. Немало видеоклипов несут в себе социальный запал, гражданское начало, которое временами захлестывает наше общество. Однако видеоклипы — явление чисто телевизионное, а мы ведем разговор о музыке в кино. И поэтому я вернусь к собственному опыту.

Помимо «Карнавальной ночи» я поставил еще одну картину, которую уж и не знаю, к какому причислить жанру — то ли это киномедийный мюзикл с уклоном в вестерн, то ли комедийный вестерн с уклоном в мюзикл. Это «Гусарская баллада».

Признаюсь, прелестные песни и обворожительная музыка Тихона Хренникова сыграли немалую роль в моем решении ставить фильм по пьесе «Давным-давно». Мне нравилась не только пьеса, но и ее музыкальное оформление. Конечно, можно было, осуществляя постановку, пригласить другого композитора, чтобы он сочинил свежие мелодии — ведь во включении в фильм готовой музыки, созданной к театральному спектаклю, присутствовала некая вторичность, несамостоятельность. Но я глубоко убежден: это явилось бы ошибкой. Как, допустим, при экранизации оперетты «Сильва» или «Цыганский барон» позвать А. Пахмутову или Б. Гребенщикова написать новые арии и дуэты?! Я с уважением отношусь к названным композиторам и не

сомневаюсь в том, что они сами отвергли бы подобное предложение.

При написании сценария «Гусарской баллады» все песни и романсы как-то органически ложились в фильм, кроме одной — песенки об Анри Четвертом. В пьесе и в спектакле этот номер исполняли французские офицеры в последнем действии. Я собирался показывать войну довольно правдиво и жестко. Голодная, разутая, замерзшая, деморализованная, отступающая французская армия и легкая, беззаботная, озорная шансонетка не монтировались рядом. В результате в сценарий песенка о французском короле не попала.

То, что из фильма выпала хорошая песня, все время беспокоило меня. Мне очень хотелось включить ее в картину, но я понимал, что она будет только мешать заключительным сценам комедии, тормозить действие.

Половина ленты уже была снята, а мысль о том, чтобы найти место для песни, не оставляла меня. Я регулярно напевал ее про себя и окидывал мысленным взором все перипетии «Гусарской баллады».

Приведу текст этой песенки:

Жил-был Анри Четвертый,
Он славный был король,
Вино любил до черта,
Но трезв бывал порой.

Войну любил он страшно
И дрался, как петух.
И в схватке рукопашной
Один он стоил двух.

Еще любил он женщин
И знал у них успех,
Победами увенчан,
Он жил счастливей всех.

Когда же смерть-старуха
Пришла к нему с клюкой,
Ее ударил в ухо
Он рыцарской рукой.

Но смерть, полна коварства,
Его подстерегла
И нанесла удар свой

Ножом из-за угла.

От страшного удара
Кровь хлынула из жил,
И нечестивец старый
Скончался, как и жил.

К сожалению, ни в один эпизод эта песня не влезала. Нужно было совершать насилие над драматургией, а этого я допустить не мог. И однажды все-таки придумал, как ее использовать. Причем не просто спасти песню и втиснуть в фильм, а ввести так, чтобы она обогатила действие, а снятый эпизод придал в свою очередь песне второй, более серьезный смысл.

Я решил совместить первые четыре куплета с кадрами летнего наступления французской армии к Москве, а последние два четверостишия — с зимними сценами трагического отступления бывшей великой армии. Роскошные кавалерийские полки, стремительно углублявшиеся в российские просторы, могучие гвардейцы в медвежьих шапках, топчущие русскую землю, конная артиллерия, мощные обозы с маркитантками в сочетании с легкой песенкой о лихом французском короле создавали картину беспечного и безнаказанного вторжения неукротимых войск в нашу страну. Кончался показ наступления панорамой на верстовой столб, где славянской вязью было крупно начертано: «На Москву». Наплыв — и этот же указатель, покрытый снеговой шапкой, как бы говорил зрителю, что прошло время. Аппарат панорамировал — и на экране в обратном направлении, от Москвы, по снежному тракту, по полям, по бездорожью ковыляла, брела, ползла раздетая и разутая орда, ничем не напоминающая щеголеватых и наглых захватчиков, а в фонограмме звучали слова, повествующие о кончине беспечного гуляки Анри Четвертого.

Шутливая песенка о веселой, разгульной жизни и страшной гибели французского монарха была своеобразным контрапунктом вполне правдоподобной картине тяжелой ратной жизни. И в результате возникал обобщенный показ Отечественной войны 1812 года (конечно, в рамках комедийного жанра); незатейливые куплеты в соединении с изображением неприкрашенных картин наступления и бегства французов раздвинули рамки пьесы и создали образ первоначального величия наполеоновских армий и краха их на русской земле.

Это была, как мне казалось, заманчивая находка. Дело осложнялось только одним. В сценарии существовали кадры

французского бегства, и зимой мы этот эпизод сняли. Однако кадров наступления армий Бонапарта в режиссерском сценарии не было и в помине. А следовательно, они никак не отражались в смете и календарном плане. Ведь идея возникла в разгар съемок, а смету и календарь составляют во время подготовки. Снять же большой эпизод с войсками, кавалерией, артиллерией, пиротехникой, не имея на это ни копейки денег, ни одного съемочного дня, — задача невозможная. Вдобавок группа отставала от плана, уже образовался немалый перерасход средств и нельзя было даже заикнуться о введении в картину нового, сложного и дорогостоящего эпизода.

Но мы, убежденные в том, что это улучшит фильм, пошли на риск. Ведь мы же недаром делали комедию об Отечественной войне. Нахальные, партизанские эскапады Дениса Давыдова пришлись нам по душе и послужили примером. И тут я должен отдать должное мужеству директора фильма Валентина Маслова, который тайком от руководства студии помог мне снять вторжение французов в Россию и организовал конницу, армию, обозы, артиллерию — словом, все, что требовалось для съемки. Я оценил это еще и потому, что судьба самого директора висела буквально на волоске. Из-за плохих производственных показателей группы его намеревались снять с картины. Мало кто на его месте и в его положении поступил бы так. Но и я не забыл его увлеченности картиной, азарта, храбрости. Я сделал все, чтобы отстоять Маслова, — он остался в группе и довел фильм до конца.

Этот пример говорит, во-первых, о том, что в нашем деле творческая жилка нужна в каждой профессии. Ведь будь вместо Маслова на этом посту чинуша, бюрократ или же трус — необычайно важного эпизода не оказалось бы в «Гусарской балладе». А во-вторых, о том, что подлинная дружба в съемочной группе, горячая увлеченность общим делом, настойчивость и дерзость могут преодолеть любые препятствия. Так что опять в конечном счете все упирается в человеческие качества...

В начале шестидесятых годов поиски нового в киноискусстве не утихали. Не обошлось здесь и без перехлестов. В погоне за похожестью на реальность некоторые кинематографисты отказались от сюжета. Потом наступил черед музыки. Вслед за фабулой и интригой пытались изгнать и ее. А поскольку взамен сюжета и музыки не предлагалось ничего другого, кинофильмы, с моей точки зрения, лишались эмоциональности. Остракизм, которому подвергали музыку, был в большинстве случаев неоправдан и бессмыслен.

Я допускаю, что существуют кинофильмы, не нуждающиеся в

музыкальном сопровождении. Например, в военном фильме Александра Столпера «Живые и мертвые» не раздается ни одной музыкальной ноты. И в данном случае это правильно. В этой суровой, правдивой ленте подлинные звуки и шумы войны действуют сильнее, нежели музыкальные всплески. Но делать общим принципом отсутствие в любом кинопроизведении музыки несправедливо и неумно. Недаром и эта мода кончилась довольно быстро. Затем как реакция на антимузыкальность последовал быстрый и неодолимый расцвет мюзикла. Я тоже до некоторой степени испытал на себе влияние этих взглядов — в «Берегись автомобиля», «Зигзаге удачи», «Стариках-разбойниках» не звучало ни одной песни. Правда, полностью музыку из своего комедийного дома я не изгнал.

Введение музыки в эпизод, в ткань сцены может быть реалистическим и условным. К примеру, в «Иронии судьбы» все песни героев картины исполняются под гитару. Зритель видит, как персонаж берет в руки инструмент, начинает аккомпанировать себе и петь. В звуковом ряду слышны только гитарные переборы и голос исполнителя. В музыкальном сопровождении песни отсутствуют флейты, скрипки или же тромбоны. Слышен только тот инструмент, который виден на экране. В «Карнавальной ночи» или «Дайте жалобную книгу» — этот же реалистический метод введения музыки. Зритель всегда понимал, откуда звучит музыка, а если и не видел, то принцип все равно оставался — было ясно, что оркестр за сценой, вне кадра, но он есть и публика уже с ним знакома.

В «Гусарской балладе» иная форма подачи музыки — условная. К примеру, партизаны просят французскую певицу Жермон (ее играла блистательная Татьяна Шмыга) спеть. Один из них берет гитару и начинает подыгрывать певице. Звучит романс, а в аккомпанемент композитор постепенно вводит и рояль, и скрипки, и аккордеон, и еще много других инструментов, которых нет и не может быть в каретном сарае, где развертывается эта сцена.

Такая инструментовка, как правило, свойственна мюзиклу. В реалистическом же фильме подобный прием может покоробить ревнителя правдоподобия. Но ведь любое вхождение в звуковой ряд так называемой «иллюстративной» музыки всегда условно. Я говорю о музыкальном сопровождении любовных сцен, погонь, проходов и пробегов героев, в общем, о любых мелодиях, сопутствующих действию. Ведь в изображении нет тех оркестров, ансамблей или хоров, которые звучат за кадром. Однако к этому методу введения музыки публика настолько привыкла, что он не кажется ей фальшивым или неправильным.

Конечно, от композитора и режиссера требуется тонкость и деликатность при вводе музыки, которая необходима только тогда, когда этого требует эмоциональный ход фильма. К сожалению, у нас часто злоупотребляют музыкой, надеясь, что она «вытащит», «поднимет», «усилит» неполучившийся эпизод. Этот утилитарный подход к искусству композитора очень распространен среди режиссеров не только в кино, но и в театре.

Вообще же, главным в работе с музыкой, как и со всеми остальными компонентами фильма, является, как это сделано, насколько точно и тактично применены сочетания тех семи нот, с помощью которых можно выразить все...

Начиная с фильма «Берегись автомобиля», я работаю с композитором Андреем Петровым. В моих ранних фильмах было много песен, танцев, большая насыщенность музыкальным материалом. В «Берегись автомобиля», «Зигзаге удачи» и «Стариках-разбойниках», как я уже говорил, песен совсем нет, да и музыки стало значительно меньше. Кажется, что я увел ее на второй план. На самом деле это не так. Музыка из внешнего фактора превратилась в один из голосов драматургии, вошла в ткань картин более глубоко, более органично. В комедию «Берегись автомобиля» музыка Андрея Петрова вносит грусть, как бы раскрывает неустроенную, мятущуюся душу Деточкина, точно соответствуя жанру трагикомедии.

В «Зигзаге удачи» старомодный, окраинный вальс окрашивает все особым настроением, придавая фильму, с одной стороны, новогоднюю праздничность, а с другой — какую-то щемящую ноту безрадостной обыденности. Главная тема одновременно и иронична и печальна. И, как все созданное Петровым, мелодична. Эта музыкальная тема обогащает картину, увлекает за собой изображение, чеканит комедийный ритм.

Андрей Петров — многогранный композитор, успешно выступающий во всех жанрах сценической музыки. Сотрудничество с замечательным мастером стало для меня новым шагом, новой гранью в осмыслении новых возможностей киномузыки.

Композитором «Невероятных приключений итальянцев в России» был приглашен знаменитый маэстро Карло Рустикелли. Нино Рота, Карло Рустикелли, Эннио Морриконе — вот прославленная тройка композиторов, возглавлявших в то время итальянскую киномузыку.

Рустикелли написал музыку к ... страшно сказать — 433 фильмам. Среди них — «Машинист», «Развод по-итальянски», все фильмы Пьетро Джерми. Наш фильм был 434-м в его творческой биографии. Работая над «Итальянцами в России», маэстро

интересовался русской музыкой и обильно насытил цитатами из наших народных песен свои сочинения.

Рустикелли — приверженец мелодии. Он чувствует, любит и знает народные напевы и частенько отталкивается от них. Кроме того, он высокий профессионал и до тонкостей разбирается в специфике кино. Но маститый композитор сочиняет только мелодию. Инструментует не он, а постоянный оркестровщик, который трудится с ним уже много лет. На Западе профессия оркестровщика не анонимна, а вполне почетна и уважаема. Благодаря этому, вероятнее всего, Карло Рустикелли и успел сочинить музыку к такому огромному количеству кинофильмов...

В ленте «Ирония судьбы, или С легким паром!» я снова вернулся к песням. Однако возвращение произошло в несколько новом, непривычном для меня качестве. Дело в том, что в фильм, который не является ни мюзиклом, ни условной музыкальной комедией, было вставлено восемь (!) песен. Для реалистической картины это непомерно много. Причем для песен брались известные стихи крупных поэтов, которые, как мне казалось, не иллюстрировали содержание нашей новеллы, а освещали события иным, новым светом. До постановки ленты не существовало буквально ни одного человека, который не указывал бы мне на неуместность этих грустных и сложных стихов в легкой, где-то анекдотической, комедийной ткани сценария. Но я-то знал, что хочу сделать картину, где переходы от веселого к печальному, от грустного к смешному будут ее особенностью. А насыщенность песнями придаст рассказу своеобразие. Только один человек безоговорочно поддержал меня — композитор Микаэл Таривердиев. Он сразу же нутром почувствовал мои намерения и стиль будущего фильма. Я благодарен Таривердиеву, что он не уговаривал меня «обогатить» аккомпанемент песен оркестровкой и пошел на самоограничение ради общего замысла. И в результате песни в фильме звучали только под скромные гитарные переборы, доступные любому дилетанту, в том числе и нашим героям. Это подчеркнуло естественность песенных эпизодов.

В 1977 году судьба снова свела меня с Андреем Петровым. У нас приключился «Служебный роман». Во время работы над этой картиной я поступил очень некрасиво. Расскажу, в чем дело...

Среди авторов стихов в фильме «Служебный роман», известных поэтов, в титрах нескромно затесалась и моя фамилия. У меня не было никаких тщеславных намерений, и автором текста песни я стал совершенно случайно, я бы даже сказал, стихийно...

...В один из сентябрьских дней на город внезапно обрушились

огромные массы преждевременного снега. Зеленые и чуть тронутые желтизной деревья покрылись белыми мокрыми снежными хлопьями. Зрелище было фантастичным, необычайно красивым — зелень под снегом. Но было тепло, и эта красота исчезала буквально на глазах. В этот день маленькая съемочная группа во главе с оператором В. Нахабцевым и мною превратилась в охотников за пейзажами. Причем надо было торопиться — снег уходил с неимоверной быстротой. За полдня нам удалось «нащелкать» целую серию московских видов, где мы запечатлели уникальные сочетания зимы и лета.

Показ города в его разных осенних состояниях входил в мою режиссерскую задачу. Я намеревался сделать Москву одним из героев нашей ленты. Так что новый эпизод был просто-напросто подарком судьбы. Городские пейзажи я хотел сопроводить песнями, звучавшими за кадром. Это были своеобразные авторские монологи, раскрывающие второй план произведения, обобщающие действие, подчеркивающие глубину переживаний персонажей. Песни должны были исполняться Алисой Фрейндлих и Андреем Мягковым. Мне показалось, что этот прием поможет зрителю понять внутренний мир и духовное богатство наших героев. Но в отличие от «Иронии судьбы» Калугина и Новосельцев не имели права по сюжету, да и по характерам своим петь песни в кадре. Это было бы натяжкой, насилием над образами, грубым произволом. Но эти песни могли как бы звучать в их душах, персонажи могли бы их петь, если бы жизнь сложилась иначе, они их смогут петь, когда найдут друг друга.

Для остальных эпизодов картины уже были найдены стихи — Роберта Бернса, Николая Заболоцкого, Евгения Евтушенко. Я стал рыться в томиках любимых поэтов, разыскивая стихотворение, которое соединялось бы со снежными кадрами, но не впрямую — не иллюстрировало бы изображение, а шло бы контрапунктом. Требовалось, чтобы зрительный ряд и песня в сочетании создали новое качество, которого по отдельности не существовало ни в изображении, ни в звуковом образе. И еще было важно, чтобы стихи соотносились с внутренним миром наших героев, с их душевным переломом. Однако найти стихотворение, которое подходило бы по смыслу, не удавалось. Я начал подумывать, не заказать ли песню какому-нибудь хорошему поэту. Но однажды в выходной зимний день, когда я гулял в подмосковном лесу, из меня внезапно, без спросу в течение получаса буквально «выскочило» стихотворение.

Я решил проделать эксперимент. Принес стихи на студию и сказал, что нашел у Вильяма Блейка, английского поэта конца XVIII — начала XIX века, стихотворение, которое, как мне

кажется, вполне может подойти к нашему «снежному эпизоду». Я понимал, что если назову подлинного автора, то могу поставить своих товарищей в неловкое положение. Ведь я руководитель съемочной группы, и, может быть, им будет неудобно сказать мне неприятную правду в лицо. Никто не заподозрил подвоха. Оператору, ассистентам, актерам, музыкальному редактору текст понравился безоговорочно. Один лишь Андрей Мягков недовольно пробурчал, что стихи ничего, но не больше, ему хотелось текста повыразительнее. За отсутствие интуиции он был наказан. В следующем фильме, «Гараж», я предложил ему «немую» роль — роль человека, потерявшего голос. Надеюсь, в следующий раз он будет подогадливее...

И я послал стихотворение в Ленинград композитору Андрею Петрову, как можно убедительнее описав байку про Вильяма Блейка. Я закончил письмо фразой: «Если Вам понравится текст, делайте песню. А нет — будем искать другое стихотворение...» Андрей Петров тоже клюнул на мою ложь. Композитор сочинил музыку, и родилась песня «У природы нет плохой погоды...». Я не знаю, получилось ли то, чего я добивался. Не мне об этом судить. Но уверен, что, во всяком случае, не использовал своего служебного положения...

В «Гараже» я не дал развернуться дарованию Андрея Павловича — в этой суматошной истории было не до музыки, — и тем не менее композитор ухитрился написать трогательную, человечную, хватающую за сердце мелодию для тромбона, которая усугубила и подчеркнула смешные и одновременно невеселые события, происходящие на экране.

А вот еще одна наша работа — фильм «О бедном гусаре замолвите слово...». Конечно, после истории с песней «У природы нет плохой погоды...» Андрей Павлович стал относиться ко мне с подозрением. Когда я приносил ему какое-нибудь малоизвестное стихотворение, предлагая сочинить на него музыку, он требовал, чтобы я предъявил и книгу, где оно опубликовано. Довольно долго Андрей Павлович подозревал меня в том, что именно я сочинил стихотворение Михаила Светлова «Большая дорога» («К застенчивым девушкам, жадным и юным...»). Я отпирался как мог и заверял Петрова, что, если бы умел писать такие прекрасные стихи, давно бы бросил режиссуру. Однако композитор стоял насмерть, настаивая, что в его томике М. Светлова такого стихотворения нет. Чтобы снять с себя страшное подозрение, пришлось показать книгу, где стихотворение напечатано...

Может быть, я пристрастен, необъективен, но мне кажется, что Петров написал к картине превосходную музыку. Когда я услышал гусарский марш, то был поражен, как смог Петров так

точно передать все те нюансы, которые слышались авторам сценария и режиссеру. И действительно, радостный, бравурный, лукавый, разудалый, ироничный марш дает полное представление об ослепительных майорах, волшебных штабс-капитанах, неотразимых поручиках, восхитительных корнетах и тех радостях, которые ожидали женщин Губернска в связи с приходом в город бравого полка.

В сценарии, написанном мною вместе с писателем Григорием Гориным, было сказано так: «А женщины Губернска были не робкого десятка и шли навстречу опасности грудью вперед. На балконах, в распахнутых окнах домов, в витринах лавок и в оживленной толпе мелькали очаровательные локоны, манящие улыбки, завлекательные глазки и соблазнительные ножки — одним словом, все, что вдохновляет военных на штурм. Эту радостную картину не могли омрачить даже постные лица мужей, которые чувствовали себя ненужными на этом празднике жизни...»

Желая добиться подобного результата, я снимал все кадры этого эпизода под фонограмму, под музыку марша или задорной, огневой польки, чтобы участники съемок прониклись радостным, праздничным, озорным настроением.

А как сделан вальс! Петрову удалось создать удивительное впечатление — и современности и вместе с тем старины. Это сочетание вообще свойственно всей музыке к «Бедному гусару», но в вальсе удалось особенно.

Песни и романсы написаны Андреем Петровым на слова известных русских поэтов: Петра Вяземского, Марины Цветаевой, Михаила Светлова. Их исполняют не певцы, а актеры, снимавшиеся в картине, — Станислав Садальский, Ирина Мазуркевич, Валентин Гафт. Надо сказать, что все они пели впервые в жизни. Для каждого из них исполнение песен в кинокартине — дебют! Петров вообще не боится доверять свои песни драматическим актерам. Так, в «Служебном романе» состоялось рождение нового «певца» — Андрея Мягкова. Казалось, кто споет за кадром, значения не имело, но композитор поверил в вокальные данные Мягкова. И рядом с замечательным голосом Алисы Фрейндлих впервые зазвучал в песнях голос ее партнера по фильму.

В «Бедном гусаре» три песни подавались как бы от автора, должны были звучать как закадровое сопровождение, расширяя рамки действия, вводя в эпоху, в атмосферу событий. И тут мы тоже решили пригласить не оперного или эстрадного певца, а драматического артиста. Эти песни поет Андрей Миронов, у которого вокальный опыт к тому времени уже не уступал

драматическому.

В нашей картине «О бедном гусаре замолвите слово...» музыка и песни являются одним из главных компонентов. Музыка так же важна, как сюжетная интрига, характеры персонажей, диалог и изобразительная красочность этой трагикомедии. И вместе с тем музыка А. Петрова к фильму совершенно самостоятельна. У нее удивительное качество — она украшает картину и способна жить сама по себе, независимо от нашей ленты...

В последующих наших совместных с Андреем Павловичем картинах я, к своему стыду, продолжал морочить голову доверчивому другу. Я по-прежнему выдавал собственные вирши за сочинения других поэтов. И продолжал руководствоваться той же причиной — не хотел ставить композитора в сложное положение. Так, в фильме «Вокзал для двоих» песню «Живем мы что-то без азарта», которую в первой половине картины поет персонаж А. Ширвиндта (в вечерней сцене в привокзальном ресторане), а в финальном эпизоде бега в лагерь исполняет за кадром Л. Гурченко, я приписал Давиду Самойлову. Это было, конечно, большое нахальство с моей стороны, ибо я считаю Самойлова, пожалуй, одним из самых крупных стихотворцев нашего века. Но Андрей Павлович «проглотил» приманку. Сложнее обстояло дело с «Жестоким романсом». Там стихотворение, написанное мной специально для фильма, шло от женского лица. Но я, став профессиональным лгуном, не растерялся и в данном случае. Я написал Петрову, что это сочинение Юнны Мориц, также мной очень почитаемой. Андрей Павлович опять принял мою каверзу за чистую монету. И лишь в ленте «Забытая мелодия для флейты» я уже не прятался за апробированное поэтическое имя. Песенка чиновников:

Мы не пашем, не сеем, не строим,
Мы гордимся общественным строем...

уже в сценарии была обозначена моим именем. Но долгое время я никак не мог придумать, как же включить ее в фильм. А ошибка моя состояла в том, что я почему-то решил, что эти стихи должны стать основой марша, своеобразного гимна бюрократов. А в подобной трактовке песня не влезала в фильм, мне казалось, что это получится грубо. И я все оттягивал написание Петровым музыки на мои слова. И вдруг я понял, что песню надо делать не размашисто и бодро, а как лирическую, как грустную, почти как жалобу, как рассказ о немыслимо трудной канцелярской, бумажной жизни. Сразу же я представил и исполнителей — моих

любимых Татьяну и Сергея Никитиных. Как только стала ясна трактовка, я поделился ею с Андреем Павловичем. Он написал, а Никитины спели нежную, задушевную песню, где мелодия и исполнение контрастировали со стихами, со смыслом. Подкрепленная кадрами, где чиновный люд в автобусах, троллейбусах, в персональных машинах с кейсами, папками и портфелями двигается к монументальным зданиям министерств и ведомств, песня вместе с изображением дала, как мне кажется, правильный интонационный зачин нашей сатирической трагикомедии.

Во вступительных надписях всех моих комедий стоит один и тот же титр: музыкальный редактор Р. Лукина. Композиторы менялись, а Раиса Александровна вот уже почти сорок лет остается моим неизменным другом. Великолепный музыкант, человек с безупречным вкусом, тонким пониманием кинематографа, блестящий организатор, Раиса Александровна Лукина — талантливый и деликатный соратник как режиссера, так и авторов музыки и стихов...

Жизнь свела меня с замечательными музыкантами. Они обогатили не только фильмы, которые я ставил, но и мою духовную, музыкальную жизнь. Композиторы, с которыми я сотрудничал, всегда оказывались единомышленниками. Они — мои настоящие друзья и подлинные соавторы моих комедий.

ДВЕ ВСТРЕЧИ С КОНСТАНТИНОМ СИМОНОВЫМ

Лет в шестнадцать я начал писать стихи. Поэтический зуд не являлся следствием каких-то особых переживаний или небывалого личного опыта. Скорее всего, причиной этому было мужское созревание, интерес к другому полу, типичные для юного возраста мысли о бренности всего земного, о быстротечности жизни. Стихи я писал, конечно, несамостоятельные. Да и откуда ей было взяться-то, самостоятельности. Сочиняя, я невольно подражал. Что любопытно, я подражал высоким поэтическим образцам в той хронологической последовательности, в какой поэты располагались в истории страны. Начал я, стало быть, с имитации Пушкина. Его стихотворные размеры, рифмы, интонации, обороты речи преобладали в первых моих опытах. Причем процесс подражания и смены поэтических кумиров происходил бессознательно, я им не управлял. Сначала сами собой получались стихи «под Пушкина». Через месяц-другой я принялся строчить «под Лермонтова». Разница заключалась скорее в тематике, нежели в форме. Темы стихотворений стали безысходней, тоскливей. Влияния Некрасова я почему-то избежал. Так случилось, что я прошел мимо его «кнутом иссеченной музы». Зато надолго (аж месяца на два!) застрял на Надсоне. Вот что оказалось близко неимоверно — горькие, печальные строчки, которые к тому же оказались и пророческими: поэт умер двадцати трех лет. Однако постоянные стихотворные упражнения, кое-какой появившийся опыт давали себя знать — вкус к поэтической речи улучшался. Отныне моим воображением прочно и надолго завладел Сергей Есенин. 1943–1944 годы — война, и поэт со своей кабацкой тоской был в опале. Его уже много лет не переиздавали. Книг со стихами Есенина достать было невозможно, стихи ходили в рукописных списках. Я отчетливо помню, как в 1944 году я впервые проглотил «Черного человека». Эта поэма считалась особенно вредной и поэтому читали ее тайком, не распространяясь о прочитанном. Примерно так же, как много лет спустя — в шестидесятых, семидесятых — мы знакомились с «Самиздатом» или книгами эмигрантских издательств. Вскоре к Есенину добавилась Анна Ахматова, на которой тоже лежала печать официального проклятия. Так что подражания стали более сложными. Стихи я писал очень неумелые, как правило, пессимистические и всегда бездарные. Но

это я понимаю сейчас. Тогда же мои вирши казались мне изумительными. Каждый новичок, когда видит, что у него вроде все получается так же, как у людей, преисполнен восхищения самим собой. Как часто молодой режиссер, глядя на свои первые экранные опыты, частенько погружается в эйфорию. Подумать только, актеры двигаются, их видно, слышно, что они произносят, кадры склеены между собой, — и у автора возникает ощущение чуда, что он смастерил кино, сделал фильм. И видно, и слышно — словом, все, как у других! А это всего-навсего азы ремесла, которые к искусству пока еще никакого отношения не имеют.

К сожалению, потерялась заветная тетрадочка с моими юношескими опытами. Думаю, если бы я их сейчас почитал, сильно потешился бы. Но некоторые строчки помню.

Я на земле случайный посетитель!
Зашел и вышел, — мне далекий путь.
Родная! Вы такая же! Поймите!
Пока есть время, можем мы кутнуть!

Смахивает на пародию. Тут все заемное: мысли, чувства, с позволения сказать, образы. Признаюсь, я был нищ невероятно, и кутнуть мне, в общем-то, было не на что. Так что это заявление не имело под собой никакой реальной почвы. А как вам такой загиб «случайный», потому что обожателем Маяковского я не был никогда:

Я сегодня не настроен на лад философский.
Радость сжата лапою ледяною:
Я измочален тоскою чертовскою,
Но все равно я пою, а не ною!

Я был плодовит, и вскоре у меня образовалась довольно толстая тетрадка стихотворений. Приятелям они, естественно, нравились, но я жаждал услышать профессиональное мнение из уст какого-нибудь знаменитого поэта. Самым знаменитым поэтом в 1944 году был, конечно, Константин Симонов.

Жди меня, и я вернусь,
Только очень жди...

... Так убей же его хоть раз,
Так убей же его скорей!

Сколько раз увидишь его,
Столько раз его и убей!..

... Письма пишут разные,
Слезные, болезные,
Иногда прекрасные,
Чаще бесполезные...

Если был в те дни поэт, рожденный военным временем и наиболее полно выразивший это время, — конечно же, это был Константин Михайлович. Ему тогда исполнилось 30 лет, если вдуматься, совсем молодой человек. В стране, пожалуй, нельзя, было найти жителя, который не знал бы имени Симонова, его стихов, его любви к Валентине Серовой, его мужской интонации.

На пикапе драном
И с одним наганом
Первыми врывались в города...

Конечно, стихи надо было показывать именно ему, и только ему. И я принялся за поиски. Не помню уж каким способом (никаких знакомств в мире литературы и искусства у меня не было!) я раздобыл номер его телефона. Я стал регулярно названивать по этому номеру, и наконец на седьмой или на десятый день откликнулся мужской картавый голос. Это был Симонов. Я объяснил ему, кто я такой, рассказал, что только окончил десятый класс, пишу стихи и мне очень хочется показать их Константину Михайловичу. Без особого сопротивления Симонов согласился почитать мои опусы. Сейчас я очень поражен тем, что он не увильнул и не отфутболил меня в редакцию какого-нибудь толстого журнала. Может быть, ему была еще внове его неслыханная популярность. Может быть, во время коротких визитов в Москву с линии фронта и из других поездок его еще не допекли многочисленные графоманы. Не знаю. Об этом можно только гадать. Короче, Константин Михайлович сообщил мне адрес, и я отнес свою заветную тетрадочку. Жил Симонов в ажурном, «кружевном», доме, что напротив нынешней гостиницы «Советская» на Ленинградском шоссе. Там у него, по-моему, была одна комната в коммунальной квартире. Я вручил ему стихи. Мне велено было явиться через неделю.

Через неделю — это была середина лета 1944 года — я шел к Симонову от метро «Белорусская». Может быть, у меня в памяти

спутались два события, а может, так и было, но в этот день по Ленинградскому шоссе по направлению к центру вели нескончаемую колонну пленных немцев. А я шел навстречу мимо небритых, оборванных, поникших, побежденных фашистов, шел к самому знаменитому поэту нашей страны, первому читателю моих — я в этом был уверен — замечательных стихов. Война шла к концу. Я намеревался поступать в Одесское мореходное училище. Короче, победные трубы гремели в моей душе.

Разговор со знаменитым поэтом оказался кратким. Симонов был учтив, но тратить много времени на меня почему-то не пожелал. Он призвал меня к самостоятельности, сказал, чтобы я перестал подражать другим поэтам, высказал новую для меня в то время мысль, что стихи должны быть неповторимыми и выражать личность автора. Я действительно тогда даже не подозревал об этой истине. Заинтересованности во мне он не проявил никакой и быстро выпроводил меня за дверь, не забыв всучить обратно мою бесценную рукопись. Но Симонов был вежлив, интеллигентен и ничем не выказал недоброжелательства или пренебрежения. Я помню, что ушел от него без малейшей обиды, без ущемленного или оскорбленного самолюбия, хотя он не сказал о моих стихах ни одного доброго слова. И потом, несмотря на нелестный отзыв, я продолжал думать о Симонове с восхищением и еще несколько лет очень почитал его как стихотворца.

Эту же тетрадку с моими рифмованными разочарованиями в жизни я подал потом во ВГИК, поступая на режиссерский факультет. Там требовалось предъявить собственные литературные произведения. Во время собеседования на приемных экзаменах мастер, — а им был Григорий Михайлович Козинцев, — задал мне вопрос:

— А что вы читали?

Очевидно, он спросил меня об этом потому, что я был моложе всех других поступающих, мне еще не исполнилось семнадцати лет. Я был шокирован и даже возмущен — почувствовал в козинцевском тоне некую снисходительность.

— Я для своих лет читал много, — парировал я. — Пушкина, Лермонтова... и вообще.

— Симонова, я вижу, вы тоже читали, — усмехнулся Козинцев, показав тем самым, что он ознакомился с моим поэтическим «творчеством».

— И Симонова, — не почувствовав подковырки, подтвердил я. Я не понимал тогда, что высказывание Козинцева отнюдь не являлось похвалой...

А потом прошло много лет. В середине шестидесятых годов я стал жить в том же поселке, где жил К. М. Симонов. Иногда мы

встречались на улицах нашего дачного поселка, и я здоровался с ним. Он, как воспитанный человек, отвечал мне. Но я не был уверен, что он знает, кому отвечает на приветствие. Я тогда не вел телевизионных «кинопанорам», и в лицо меня никто не знал. Короче, мы никогда не беседовали с Симоновым. Он сам в разговор со мной не вступал, а я навязываться не любил. А к знаменитостям относился особенно отчужденно. Самолюбив был всегда. Очень боялся, что меня могут заподозрить в подлипальстве. Так жизнь и текла. Я снимал фильмы, а потом издал свою первую книгу. И вдруг я получил письмо по почте, в конверте с маркой. Первое и последнее письмо от Константина Михайловича Симонова. На конверте адрес был напечатан на пишущей машинке, а само письмо написано от руки. Вот оно:

«Дорогой Эльдар Александрович, прочел Ваше „Грустное лицо комедии“, книгу, по-моему, очень хорошую, и захотелось сказать Вам то, что как-то все не приходилось сказать, — хоть мы и соседи, — что я видел все Ваши фильмы (кроме „Девушки без адреса“) и люблю их, и, судя по сказанному в Вашей книге, больше люблю те из них, которые больше любите Вы. Вот, собственно, и почти все. Кроме того, — Вы делаете дело, которого я совершенно не умею делать, что в то же время не мешает мне чувствовать себя Вашим единомышленником в чем-то очень, особенно важном для Вас, для меня и для очень многих других людей, важном прежде всего в жизни, а затем уже и в наших профессиях.

От души желаю Вам всего самого доброго.

Уважающий Вас

Константин Симонов 22.V.78»

Боже, как я был растроган! Получить похвалу от самого К. М. Симонова! От человека, с которым я практически не был знаком. Я никогда не бывал у него дома (кроме того давнего случая), он никогда не приходил ко мне, мы ни разу не встречались в каком-либо доме, в какой-нибудь компании. Я знал, как он дьявольски занят! Он писал книги, пьесы, делал документальные фильмы о войне и солдатах, телевизионные передачи, много помогал молодым писателям, просто людям, уйму времени отнимали разнообразные общественные обязанности. Поэт, прозаик, драматург, публицист, киносценарист, редактор, — он был всегда в работе, в деле, его трудоспособность изумляла и поражала. И вот такой загруженный сверх головы человек находит время не только прочитать мою книгу, но и собственноручно прислать мне теплое, душевное письмо. Вы можете понять, почему я был так

потрясен и взволнован.

Я тут же написал сердечное благодарственное письмо, копии которого, естественно, не сохранил. Мне как-то не пришло это в голову. Почему-то! А потом, в первом издании своей книги «Неподведенные итоги» я признательно упомянул о письме Константина Михайловича, как об образце внимательного, хозяйского, заботливого отношения крупного писателя к коллегам, к судьбам нашего искусства. Я привел этот пример как эталон доброжелательства, неравнодушия и внутренней взыскательности. В той книге я не цитировал письма К. М. Симонова, так как считал это нескромным, и привел его полностью сейчас вовсе не для того, чтобы похвастаться. Хотя не скрою, мне было приятно прочитать его еще раз.

Мы так и не встретились с Константином Михайловичем. А потом он умер. Через несколько месяцев после смерти Симонова я натолкнулся в коридоре «Мосфильма» на Лазаря Ильича Лазарева. Лазарь Ильич занимал должность редактора журнала «Вопросы литературы». Писатель-фронтовик, крупнейший литературовед, умница, светлая, талантливая личность, автор замечательных книг — он был близким многолетним другом Константина Михайловича, а после его кончины входил в комиссию по литературному наследию Симонова.

— Разбирал сегодня переписку Константина Михайловича и наткнулся на его письмо к вам, — сказал Лазарев. — Приятное письмо.

— А что, Симонов снял с письма копию? — простодушно спросил я.

— Нет, копия у вас, — усмехнулся Лазарь Ильич. — А подлинник в архиве.

— Как? Этого не может быть! Я помню письмо. Оно написано от руки, — возразил я.

— У вас копия, сделанная на ксероксе, а оригинал я сегодня держал в руках, — настаивал Лазарев.

Я ошарашенно посмотрел на него.

Придя домой, я не без труда разыскал письмо К. М. Симонова.

Я пощупал бумагу и убедился, что Лазарев был прав. У меня был фотооттиск с письма!.. Тогда, в семьдесят восьмом, я даже не подозревал, что существует такая копировальная техника, как «ксерокс». И ничего не заподозрил.

Совершая свой замечательный бескорыстный поступок, Симонов отослал мне копию, а подлинник сразу же положил в архив.

На этот раз я был потрясен вторично! Какая же забота о

вечности! Какая сосредоточенность на бессмертии! Какого же он был мнения о каждом своем шаге, если так старался сохранить его для истории! Я уж не говорю о том, что он ни в грош не ставил меня, будучи, очевидно, убежденным, что я не сохраню его послания, вышвырну вон.

Я даже вспотел от напряжения. Ну, в крайнем случае оставил бы в своем архиве копию (ведь сохранилось бы!), а адресату все-таки отослал бы подлинник. Это было бы по-людски. Какое тщеславие! Какая мелочность! А рядом щедрость и доброта! Как неоднозначны люди! И как мы, в сущности, мало знаем о них.

P.S. Поостыв, я подумал: а может, это не сам Симонов так поступил, а его литературный секретарь, когда получила письмо Константина Михайловича для отправки мне. «Пусть лучше подлинник останется в архиве писателя, а с адресата будет достаточно и копии», — подумала, может быть, секретарь К. М. Симонова. Может быть! Не знаю. Не хочется неважно думать о Константине Михайловиче, удобнее так подумать о его литературном секретаре.

ОБ ОЛЕГЕ БАСИЛАШВИЛИ

Как-то, будучи в Ленинграде, кажется, году в семьдесят четвертом, я посмотрел в Большом Драматическом театре имени Горького булгаковского «Мольера» в постановке Сергея Юрского. После спектакля я зашел в гримерную, в которой готовились к спектаклям, переодевались, накладывали грим два артиста этого театра — Сергей Юрский и Олег Басилашвили. Старинная комната со сводчатым потолком была вся исписана автографами гостей — писателей, артистов, деятелей всех видов искусства, как советских, так и зарубежных. В комнате не было ни одного свободного сантиметра — все стены, все пространство потолка были испещрены фамилиями, многие из которых весьма известны. Эти зрители заходили после спектакля к двум чудесным актерам, чтобы поблагодарить их за талант, за доставленное удовольствие. Среди, наверное, тысячи фамилий я с трудом отыскал на потолке и свою, оставленную в 1959 году, когда я приезжал «нанимать» Юрского в фильм «Человек ниоткуда». За эти годы гримерная превратилась в своеобразный музей, мемориал, который теперь обречен на вечную безремонтность. Только рука варвара может подняться на то, чтобы закрасить все эти дружеские надписи, сделанные на стенах, потолке, дверях.

Спектакль «Мольер» мне понравился, а Олег Басилашвили в роли Людовика XIV доставил особенную радость. В трактовке Басилашвили на сцене царил умный, легкий, ироничный, лукавый, жестокий и обаятельный монарх. Работа артиста показалась мне элегантной. Собственно, я заглянул в гримерную к Юрскому, с которым нас связывали старинные теплые отношения, ведь с Басилашвили я тогда не был знаком. Тут состоялось наше знакомство, и я, поздравив Олега с прекрасной актерской работой, бросил неосторожную фразу:

— Не понимаю, почему я не снимаю вас в своих комедиях.

— Признаться, я тоже этого не понимаю, — тут же согласился со мной Олег Валерианович.

Так был сделан первый шаг к будущему содружеству. Когда я приступил к работе над «Иронией судьбы, или С легким паром!», у меня не было никаких сомнений: роль Ипполита будет играть Олег Басилашвили. Он приехал в Москву на кинопробу и провел ее блестяще: был гомерически смешон в роли ревнивца. Он понравился всем безоговорочно, и мы его сразу же утвердили. Артиста повели в пошивочную снимать мерки для игровых костюмов. Потом Олег приезжал из Ленинграда еще несколько

раз, для примерок и для съемки фотографий. (Помните, за стеклом в шкафу у Нади Шевелевой красуется изображение Ипполита, которое потом распоясавшийся Лукашин выбрасывает в форточку. Но Надя находит фотографию в снегу и по возвращении в дом водворяет ее на место. Однако взревновавший москвич рвет фотографию соперника на мелкие кусочки.) Тем временем были утверждены остальные исполнители, подготовительный период кончился, и группа приступила к съемкам уходящей зимней натуры. Действие-то фильма происходило в новогоднюю ночь — надо было успеть ухватить зиму. Б. Брыльска и А. Мягков уже вовсю снимались, а до Басилашвили еще не дошла очередь. Был, в частности, уже снят и кадр, где Надя находит в снегу выброшенную карточку Ипполита и прячет в сумочку.

И в эти дни в семье Олега Валериановича случается несчастье — умирает его отец. А следом, буквально через несколько дней, — второй удар: уходит из жизни удивительный артист Большого Драматического театра Ефим Копелян. В репертуаре театра все пошло кувырком — сплошные замены спектаклей. Короче, Басилашвили никак не может приехать на съемки, а время уже подпирает нас.

Начался март, весна уничтожала зиму. Но я упрямо ждал Олега, надеялся, что он все-таки выберется к нам. Очень хотелось, чтобы в картине было практически три новых, свежих исполнителя главных ролей. Но, несмотря на искреннее желание Басилашвили играть в «Иронии судьбы», этого так и не случилось. Печальные обстоятельства того периода сделали его, по сути, своим пленником. Я ждал, как говорится, до упора. Но в начале марта я позвонил старому другу, Юрию Яковлеву, и попросил исполнить роль Ипполита. Я поведал ему о случившемся, рассказал, что был утвержден Басилашвили, почему он не может играть, и попросил выручить нас. Всегда неприятно, когда к тебе прибегают как к палочке-выручалочке, когда ты должен заменять собой кого-то. Тем более если ты сам — популярный, известный и любимый публикой актер. Но Юрий Васильевич оказался выше этих уколов самолюбию — он согласился. По счастью, у них с Басилашвили совпал размер, и все костюмы сидели на Яковлеве так, будто были сшиты именно на него. Это оказалось спасением, так как времени на шитье новых нарядов уже не было. Снег умирал на глазах. И Яковлев буквально на хвосте зимы стал сниматься в роли Ипполита. Но в окончательном монтаже фильма так и остался кадр, где Барбара Брыльска поднимает со снега карточку с изображением Ипполита — Олега Басилашвили. Переснять этот кадр с фотографией Юрия Яковлева мы уже не

успели — зима кончилась, снег сошел. Но зритель этого ляпсуса, по счастью, не заметил.

Я очень доволен работой Юрия Васильевича в «Иронии судьбы». А сцена, когда Ипполит приходит к Наде и в пальто лезет под душ, сыграна артистом так, что смешна и трагична в одно и то же время. Что там говорить, Яковлев — великолепный, многогранный актер. И я ему буду вечно признателен как за прекрасную актерскую работу в картине, так и за безукоризненное человеческое поведение.

Хотя наша встреча с Олегом Басилашвили в тот раз так и не состоялась, я хорошо запомнил его смешную, талантливую кинопробу. И когда возникла идея сделать кинокомедию по «Сослуживцам», то сразу же после мысли, что надо предложить роль Калугиной Алисе Фрейндлих, а роль Новосельцева — Андрею Мягкову, появилась уверенность, что Самохвалова, преуспевающего карьериста, должен играть Олег Басилашвили.

Небеса не поскупились, отпустив Басилашвили и высокий рост, и красивое лицо, и обаяние, и осанку, и благородство манер, и главное — замечательный актерский талант. Я хотел еще упомянуть и его стройную фигуру, но сдержался, зная, что в данном случае как раз заслуги природы нет никакой, а есть подвиг самого артиста. Лет двадцать назад актер весил около 110 килограммов. Но сила воли, обуздание аппетита, железная, нечеловеческая выдержка — и вот на сцене и экране действует артист завидного телосложения. Поскольку мой аппетит значительно сильнее, нежели моя же сила воли, на фигуру Басилашвили я взираю с особой ревностью и восхищением, понимая свою несостоятельность в достижении подобного идеала.

Мое решение — предложить роль современного подлеца актеру очаровательному, красивому, ироничному — покоилось на довольно ясных режиссерских расчетах. Хотелось показать хорошо замаскированного и потому не поддающегося быстрому разоблачению благоденствующего советского мерзавца. Хотелось, чтобы образ человека, лишенного моральных критериев, честолюбца, был узнаваем публикой. Мне кажется, у Олега Валериановича поразительно верный глаз и чуткое ухо, он видит, как ведут себя разные люди, слышит, как они разговаривают. И не только верно ощущает многообразие человеческих типов, но и умеет их передать с виртуозным мастерством. Пообтершийся «в заграницах» Самохвалов, «обаяшка», свой парень, «демократ», широкий, когда ему выгодно, щедрый, когда это принесет проценты, любезный, элегантный, с первого взгляда пленяющий своим обликом и изящными манерами женщин и при этом жестокий и бесчеловечный, когда затрагиваются его карьерные

интересы, холодный и расчетливый, когда надо отшвырнуть женщину, чья любовь может ему помешать, циничный и мстительный — таким показал своего персонажа Олег Басилашвили. В том, как он держится, как ведет себя с начальством, со старыми друзьями, с подчиненными, как выступает в роли хозяина — одним словом, во всех проявлениях своего героя Басилашвили соблюдал точность, верность жизненной правде, нашел типические черточки. И при этом не впал в натуралистическое унылое правдоподобие, а остался выразительным, выпуклым. И я угадываю за персонажем Басилашвили целую галерею аналогичных типов — своеобразных порождений времени, готовых на все ради своего благополучия, подъема по лестнице успеха. (Кстати, история с письмами влюбленной женщины, отданными на разбор общественности, ведь не выдумана авторами, а взята из жизни.) Фигура, сыгранная Басилашвили, не столько смешна, сколько отвратительна. И артист натурален в роли Самохвалова потому, что он искал внутреннюю правду персонажа, а не старался разоблачать его.

Работать с Олегом Валериановичем — счастье для режиссера. Его артистическая натура — совершенный, лишенный какой бы то ни было фальши инструмент. Надо дать лишь верное задание, а исполнено оно будет на высочайшем уровне мастерства, с безупречным вкусом, с поразительными по наблюдениям деталями, с богатейшими интонациями. Басилашвили разбирается в тончайших нюансах поведения человека и способен передать любой из них. Пожалуй, сравнив его дарование с одним лишь, пусть совершенным инструментом, я все же обеднил его. Скорее, Басилашвили — это артист-оркестр! Он может поведать о таких извивах человеческой психологии, залезть в такие недра людской души, демонстрируя одновременно и смешное и чудовищное, благородное и гадкое, красивое и безобразное, что только диву даешься. У него необыкновенно мощный актерский диапазон, подкрепленный дьявольским профессионализмом.

В «Гараже» я не смог занять Олега Валериановича лишь потому, что он — ленинградец. Освободить его на полтора месяца от спектаклей не удалось — на нем лежала львиная доля театрального репертуара.

Роль Мерзляева — ключевая, одна из самых важных в сценарии «О бедном гусаре замолвите слово...» — писалась сразу же с прицелом на Олега Басилашвили. Ключевой эта роль является потому, что именно действия Мерзляева, стукача по вдохновению, толкают сюжет. Именно его адская выдумка с лжерасстрелом привела к столкновению Мерзляева с положительными персонажами и вызвала их противодействие.

Хотелось создать характер неоднозначный. Он ведь подлинно образован, этот Мерзляев, обожает поэзию, знаком со многими писателями. Он, как бы сейчас выразились, интеллектуал. Умен, философичен, наблюдателен. Он прекрасно воспитан, элегантен, красив, превосходно носит костюм. Несомненно, знает несколько иностранных языков. Он — украшение общества. Богат, влиятелен, желанен во всех аристократических домах столицы. Но, как и у всякой медали, у Мерзляева две стороны. Парадная — замечательна! Теперь взглянем на обратную сторону этой блестящей побрякушки. Взглянем и — ужаснемся чудовищному несовпадению с внешностью нашего героя, с тем впечатлением, которое он, несомненно, производит в обществе.

Холодный и расчетливый интриган с ярко выраженными задатками палача, двуличен, коварен, фальшив, высокомерен, считает людей ничтожествами, а такие слова, как «честь» и «совесть», — болтовней. Подобные люди — опора николаевского времени. Провокация — их стихия. Здесь они как рыба в воде. И вместе с тем в Мерзляеве чувствуется убежденность, сила, твердость характера. В нем присутствует определенная значительность, порожденная верой в собственную правоту. Он дрогнет только однажды, когда осознает величие души «актеришки», когда встретит благородное сопротивление тех, кого считает солдафонами. Он будет посрамлен и уничтожен бескорыстием, отвагой, самоотверженностью этих людей. Поединок между подлостью и благородством будет выигран светлыми силами. Правда, очень страшной ценой.

В общем, Олегу Басилашвили предстояло сыграть зловещую фигуру, в которой даже фамилия соответствовала сути образа.

Первой реакцией Олега Валериановича после прочтения сценария была обида.

— Почему ты все время предлагаешь мне роли мерзавцев? — спросил он. — Неужели во мне заложено нечто отвратительное?

Что я мог сказать? В каждом крупном актере и вообще талантливом деятеле искусства остается на всю жизнь что-то детское, наивное, непосредственное и — вследствие этого — прекрасное! В душе каждого артиста живет естественная голубая мечта играть возвышенных, чистых героев.

Я очень люблю Олега, дружу с ним, ценю его душевные качества. Он скромен, застенчив, ему совсем не свойственна настырная напористость, он бессребреник, прекрасный муж и отец, добр, дисциплинирован, лишен какого бы то ни было самомнения, приветлив, расположен к людям. Написал я все это и подумал: а ведь действительно обидно, имея такие чудесные свойства характера, играть тварь и душегуба.

Но претензия, высказанная Олегом, была, конечно, полушуткой. Ему нравилась роль, нравился сценарий. Однако он очень дотошный артист и, если что-то выписано неточно, буквально изведет авторов — если они, разумеется, живы. Роль Мерзляева кое в чем мы переделывали, в частности, исходя из требований Басилашвили, доверяя его актерской интуиции. Ведь он залез в мерзляевскую шкуру более основательно, нежели мы с Гориным. И поэтому не прислушаться к его пожеланиям мы просто не могли.

Неудобно, конечно, хвалить, артиста, играющего в твоей собственной картине, но в данном случае удержаться трудно. Олег Валерианович вложил в этот характер всю свою личную ненависть порядочного, честного человека к сатрапам и палачам. Он разделал, разоблачил, сорвал маску со своего героя, но сделал это тонко, не прибегая к нажиму, не изображая паршивца, а пытаясь прожить его изнутри. Для артиста, вероятно, было довольно гадко копаться в нюансах подобной психологии. И вместе с этим мы как бы вторым планом все время ощущаем отношение исполнителя к своему персонажу.

Во время премьеры «Бедного гусара» в Доме кино я сидел рядом с Олегом и от полноты чувств высказал все, что я думаю о его актерской работе. И тут артист неожиданно показал свое истинное лицо.

— Раз тебе так нравится со мной работать, — сказал Олег Валерианович, — пиши расписку, что будешь занимать меня в каждой своей следующей картине.

Я тоже показал свое истинное, в смысле безответственности, лицо. Взял листок бумаги и накатал обязательство снимать Олега Валериановича в каждом своем следующем фильме. Он взял эту бумагу и бережно спрятал ее в карман.

Через некоторое время мы с Э. Брагинским сочинили сценарий фильма «Вокзал для двоих». Предполагалось, что роль Платона, скорее всего, мы предложим Олегу Валериановичу. О долговом обязательстве я, конечно, позабыл, да и не принимал его всерьез. В это время я случайно встретил Олега в одном из бесчисленных коридоров «Мосфильма». Мы сердечно поздоровались, обрадовались друг другу, и я сказал, что затеваю новую картину и что главную роль я, может быть, предложу Олегу.

— Я не понимаю, что означает это «может быть», — нахально сказал Басилашвили. — У меня в кармане документ, что ты обязуешься снимать меня в каждой следующей ленте. Так что вызывай, я готов!

Вот к чему приводит необдуманный сердечный порыв...

Пришлось утвердить Олега Басилашвили на главную роль, причем на роль положительного героя. Хотя, как видите, поведение актера было достаточно вызывающим и саморазоблачительным. Но о съемках «Вокзала» я расскажу дальше...

Когда затевалась лента «Небеса обетованные», я снова встретился на съемочной площадке с Олегом. Правда, это случилось не сразу. В сценарии, сочиненном Генриеттой Альтман и мною о бедных и униженных, действовал некий Федя: старик-сластолюбец, бывший музыкант, отсидевший в лагере за то, что отчебучил публично нечто залихватски-иностранное (уголовная статья — «пропаганда вражеской идеологии»), ныне бомж, обитающий в дачах, которые хозяева оставляют на зиму нежилыми. Кстати, Федя был женат шесть раз, а в фильме женится в седьмой, подтверждая таким образом истину, что «любви все возрасты покорны». Персонаж получился в чем-то смешной, в чем-то жалкий и нелепый, но по человеческим своим качествам — добрый, открытый, наивный. Не зря же Федя, проходя мимо каталажки на колесах, куда стаскивают бродячих собак, чтобы отвезти их на живодерню, открывает решетку и выпускает на волю несчастных псов. В сценарной ремарке говорилось, что когда Федя ходил, из него сыпался песок. Метафора, характеризующая старость, была нами воплощена буквально: мы сняли такой кадр, но в фильм он не вошел — стал жертвой сокращений.

Однако роль Феди была предложена не Басилашвили, а — тут жизнь опять скрестила судьбы двух артистов — Юрию Васильевичу Яковлеву. Однако Яковлев отказался играть в нашем фильме — ему резко не понравился сценарий, не пришлась по душе роль. Ему не хотелось окунаться, как он выразился, в «чернуху». Хотя, с моей точки зрения, сценарий рассказывал об обездоленных людях, не смирившихся с режимом, отвергших общепринятую ханжескую мораль, о людях, в чем-то ущербных, но благородных в главном. А бедность, нищета, свалка были средой, в которой обитали наши симпатичные герои. Думается, брезгливость Юрия Васильевича в данном случае оказалась неуместной.

Тогда я предложил роль Феди Олегу Валериановичу и получил его заинтересованное согласие. Басилашвили как исполнитель отнесся к своему персонажу с расположением и уж совсем без осуждения. Пылкая страсть семидесятилетнего греховодника, внезапно вспыхнувшая к бесстыжей семнадцатилетней шлюхе, передана артистом и трогательно, и иронично. Сластолюбивые наклонности Феди вызывают у зрителя

скорее сочувственную усмешку, нежели отвращение. Я хотел, чтобы подобные ощущения рождались бы и от знакомства с другими персонажами. Я хотел, чтобы сочувствие, сопереживание, милосердие к героям стали бы доминантой нашей ленты. Ведь практически все наши нищие — жертвы общественного строя. Умиление вызывает и чистая дружба двух бывших зеков — Феди и Президента, которого мощно сыграл Валентин Гафт. Герой же Басилашвили оказывается способным и на прекрасное: старческая похоть персонажа оборачивается большой любовью, от которой Федя умирает. А умирая, возносится на небеса. И ему прощаются все его грешки, ибо человек, способный любить по-настоящему, всегда Человек с большой буквы.

Басилашвили сыграл как всегда легко, достоверно, с юмором, показав одновременно ничтожность и величие своего персонажа...

И, наконец, фильм «Предсказание». Во время съемок этой ленты я часто сердился на Олега: он был депутатом Верховного Совета России и отдавался своим общественным занятиям с неистовой страстью. Иногда, во время сессий, мы были вынуждены простаивать, ибо без Басилашвили в картине не было ни одного эпизода. Но и сердясь на Олега, я всегда видел, сколь искренне, самоотверженно, сколь беззаветно он депутатствовал. Его седая юношеская голова, как знамя, мелькала среди унылых туловищ народных избранников. Глаза его горели, и было видно, как чисты его намерения. Басилашвили отдавал немало сил и старания для спасения отечественной культуры, помощи художникам, попавшим в беду, он всегда стоял на страже справедливости, законности, подлинной демократии. Но я понимал, что эта деятельность Олега, к сожалению, тщетна: пробудить в тупоголовых корыстолюбцах совесть и понимание того, что культура необходима нации, увы, не удастся. Как жаль, что я оказался прав! Я говорил тогда Олегу, что ему надо заниматься только своим делом — актерством, что именно здесь он принесет реальную пользу людям.

И тем не менее депутатство Олега как бы входило составной частью в роль писателя Горюнова, которого он играл в «Предсказании». Герою ленты было отдано мной, автором, немало качеств и свойств близких моих друзей-шестидесятников, прогрессивных деятелей культуры. В писателе Горюнове проглядывались биографические детали, черты характера, истории и случаи, взятые из жизненного опыта В. Аксенова и Б. Васильева, В. Войновича и Ю. Трифонова, Б. Окуджавы и Г. Горина. Наделил я героя и кое-чем личным. Честно признаюсь, я был влюблен в героев ленты, они казались мне существами

чистыми, нежными, славными, заслуживающими счастья. Любовная история — стержень повести и фильма — происходила в тревожной, зыбкой, неверной, беспокойной, криминальной обстановке, свойственной нашему сегодняшнему бытию.

Герой выбит из седла смертью жены, сменой формации в России. Закомплексованный надвигающейся старостью, опустошенный и потому страшащийся творческого бесплодия, он находит спасение в любви к молодой очаровательной кассирше Сбербанка Люде. От Басилашвили требовалось в этой роли не перевоплощение, в котором он мастер и мастак, а, наоборот, большое количество личных, исповедальных красок. Он должен был обнажить свое человеческое нутро, раскрыть свой любовный опыт, короче, в каком-то смысле сыграть самого себя. А в чем-то и меня. Хотя такая задача и не ставилась перед актером, многие потом утверждали, что в герое Басилашвили узнавали и некоторые мои черты. Не знаю. Может быть. Но если так и вышло, то само собой, ибо осознанно таких намерений не существовало. Особо надо описать партнерские отношения и дружбу между Олегом Валериановичем и Ирен Жакоб, исполнительницей главной женской роли, но об этом в заключительных главах книги.

Олег Басилашвили находится в расцвете своего таланта, К нему, может, позже, чем к некоторым его сверстникам, пришли признание, популярность, зрительская любовь. Но эта привязанность прочная, не подверженная колебаниям моды. Олег любим всеми — и коллегами, и публикой. Недаром никто в Санкт-Петербурге не называет его по фамилии или даже по имени-отчеству. Его все зовут ласково — Басик. И в этом прозвище нет ни грамма панибратства или фамильярности. Чтобы называться Басиком, надо быть и замечательным артистом, и замечательным человеком, и замечательным гражданином. Надо быть Олегом Басилашвили.

КАК МЕНЯ ПАРОДИРОВАЛИ

Я шел по опустошенному осеннему лесу. Под ногами была затвердевшая от первого заморозка земля. Где-то сиротливо каркали невидимые вороны. Я вышел на опушку. Передо мной покатым косогором стелилось поле. Рыжая стерня, охваченная инеем, серебрилась. На горизонте темнела узкая полоска дальнего леса. Крыши деревеньки высовывались из-за косогора, на котором прочно стояли могучие двухэтажные стога. Освещение было тусклое, хмурое. Серо-синие, низкие облака недвижно повисли над озябшим полем. Казалось, я нахожусь не в тридцати километрах от Москвы, а за тысячи верст, и живу не в двадцатом веке, а лет эдак двести назад.

Свежий сухой воздух покалывал щеки, бодрил, походка была упругой, а душу наполняло беспричинное ощущение счастья. И вдруг сама собой в голове возникла первая строчка:

— У природы нет плохой погоды...

Не успел я изумиться этому явлению, как следом родилась вторая:

— Каждая погода — благодать...

Если учесть, что я уже около тридцати лет, со времен давней юности, не занимался стихосложением, — это было странно. Я подумал, что сейчас это наваждение пройдет, но получилось иначе. Неудержимо поползли следующие строки:

Дождь ли, снег... Любое время года
надо благодарно принимать.

Я удивился. Честно говоря, мне показалось, что строфа недурна. И вдруг случилось необъяснимое: строчки полезли одна за другой. Не прошло и двадцати минут, как стихотворение сочинилось само, не обращая на меня никакого внимания, как бы помимо моей воли.

Отзвуки душевной непогоды,
в сердце одиночества печать,
и бессонниц горестные всходы
надо благодарно принимать.

Смерть желаний, годы и невзгоды,
с каждым днем все непосильней кладь.
Что тебе назначено природой,

надо благодарно принимать.

Смену лет, закаты и восходы,
и любви последней благодать,
как и дату своего ухода,
надо благодарно принимать.

У природы нет плохой погоды,
ход времен нельзя остановить.
Осень жизни, как и осень года,
надо, не скорбя, благословить.

Я быстро повернул домой, бормоча строчки, повторяя их, так как боялся, что стихотворение забудется. Войдя в дом, я немедленно перенес все на бумагу.

Мне было сорок девять лет. Последний раз я имел дело с сочинением в рифму, когда писал сценарий по пьесе А. Гладкова «Давным-давно». Но там нужно было осуществить подделку, написать стихи «под Гладкова», чтобы они не выбивались из текстовой ткани пьесы, чтобы в них не было ничего самостоятельного, своего. А потом еще раз я тряхнул стариной — вместе с З. Гердтом мы сочинили куплеты к юбилею М. И. Ромма. Это были «куплеты завистников», с мелодией, взятой напрокат у нищих, поющих в электричках, с нехитрой стилистикой, напоминающей «кич». К примеру:

А как поступил юбиляр с Кузьминою?
Пусть знает советский народ:
он сделал артистку своею женою!
Все делают — наоборот!

Однако после этих двух случаев наступило глухое многолетнее стихотворное безмолвие, и не было никаких признаков того, что в душе зреет нечто поэтическое.

Стихи «У природы нет плохой погоды» стали песней. О том, как я обманул Андрея Петрова, всучив свои вирши под маркой того, что, мол, их сочинил Вильям Блейк, я уже рассказывал.

После этого случая изредка (очень редко!) меня посещало эдакое странное состояние души, в результате которого возникали небольшие стихотворения. Как правило, грустные. Даже горькие. Я объяснял себе это тем, что веселые, жизнерадостные силы я трачу в комедиях, а печаль тоже требует своего выражения, своего выхода. Может, это объяснение

ненаучно, но меня оно удовлетворяло.

Постепенно стихотворные «припадки» стали учащаться, и я даже завел большую, толстенную тетрадь, куда вписывал свои поэтические выплески. Иногда стихи рождались почти ежедневно, иной раз пауза длилась по нескольку месяцев. Я стал анализировать свое состояние, когда меня «посещала муза», для того, чтобы потом попытаться вызвать искусственно аналогичное настроение. Но ничего из этого не получилось, стихи приходили или не приходили тогда, когда этого хотели они, а не я. Вероятно, подобное свойство — первый признак дилетантизма, любительщины. Однако, честно признаюсь, очень хотелось напечататься, так сказать, стать вровень с профессиональными поэтами. У меня уже накопилось несколько десятков стихотворений, а о них никто не знал.

Появилась еще одна песня на мои стихи в фильме «Вокзал для двоих» — «Живем мы что-то без азарта...». И на этот раз Андрей Петров не подозревал, что ему понравились именно мои строчки (в данном случае я их выдал за строчки Давида Самойлова). И хотя благодаря фильму их услышали десятки миллионов, все-таки здесь было что-то не то. Ведь публиковался я в конечном счете у самого себя, да еще и обманывал композитора. А хотелось проникнуть в толстое литературное периодическое издание! И я, наконец, решился! Составил подборку стихотворений (штук эдак пятнадцать) и отнес в журнал «Октябрь». Предстояла подлинная проверка моих стихотворных попыток. Несмотря на то, что меня, конечно, знали, но все-таки не как поэта. В этом качестве я представал впервые, пришел, в общем-то, с улицы. Как ни странно, редакция «Октября» решилась на этот рискованный шаг. Дело тянулось довольно долго. Стихи раздали всем членам редколлегии, они делали замечания, что-то выкидывали, что-то предлагали переделать. В конечном счете было отобрано восемь стихотворений и одна эпиграмма-четверостишие. Я тут же предложил название «Восемь с половиной стихотворений», но в «Октябре» работали люди серьезные, они предпочли более оригинальный заголовок. Когда я впервые увидел экземпляр журнала, напечатанный в типографии, где было написано: «Эльдар Рязанов. Из лирики», я вздрогнул. Во-первых, это неординарное название было для меня сюрпризом, а потом, так назвать можно было, по моему мнению, подборку стихов человека, который печатался неоднократно.

Итак, состоялся мой поэтический дебют, и я стал ждать откликов. Признаться, я избалован вниманием зрителей. После каждой картины, после каждой телевизионной «Кинопанорамы» приходили сотни писем с отзывами, рецензиями, претензиями и

похвалами. Чего только люди не пишут!

Но в данном случае было прочное молчание. Я понимал, что стихи могут не понравиться. Но тогда возникли бы негативные оценки. Не было никаких! Я не сказал ни одному человеку, включая друзей и знакомых, что я теперь вроде бы как профессиональный стихотворец, ведь меня напечатали! Я надеялся, что кто-нибудь из приятелей или коллег заметит этот факт и в крайнем случае хотя бы удивится. Все-таки не каждый день кинорежиссеры публикуют собственные стихи! Но не тут-то было! Конечно, неважное качество стихов, без сомнения, имело значение для глухого безмолвия, но главный вывод, который я сделал: интеллигенция толстых журналов не читает. Я, честно говоря, не расстроился, ибо ставки на эту публикацию не делал никакой. Ну, потешил тщеславие, и довольно. Тем более я снимал «Жестокий романс», был занят, уставал смертельно. И вскоре вообще позабыл об этом случае. Но стихи порой пописывал. Тогда, когда они сами, без спросу, посещали меня.

Постепенно мои рифмованные грехи стали попадаться на глаза читателям довольно часто — публикаций в разных журналах было изрядно. И когда меня в те годы на так называемых творческих вечерах спрашивали, почему это я вдруг ударился в поэзию, я выстроил достаточно стройную теорию. «Заниматься не своим делом, — объяснял я, — добрая традиция нашей интеллигенции. Недаром Евгений Евтушенко увлекся кинорежиссурой, а Роберт Рождественский стал вести телепередачу „Документальный экран“. Что же касается Андрея Вознесенского, то он соорудил архитектурную часть памятника, посвященного 200-летию присоединения Грузии к России, автором которого был скульптор Зураб Церетели. Всем этим крупным поэтам, естественно, стало не до стихов. Они оказались заняты другими важными делами. И в нашей поэзии образовался некий вакуум. Кто-то должен был его заполнить. Этим „кем-то“ оказался именно я. Если вдуматься, я попросту спасал отечественное стихосложение...»

Подбирая стихи к «Жестокому романсу», я не смог найти стихотворного текста к одному важному эпизоду и вынужден был сам заняться сочинительством. Это был, пожалуй, первый случай профессиональной работы как автора текста песни. Нужно было написать в определенное место картины, передать конкретное настроение, да еще все это сделать от женского лица, так сказать, от имени Ларисы Огудаловой. Я написал стихотворение «Я, словно бабочка, к огню...» Композитору Андрею Петрову я представил дело так, будто эти слова принадлежат Юнне Мориц. Композитору стихотворение пришлось по душе, он написал

мелодию, и уже на записи песни в тонателье «Мосфильма» я раскрыл свой очередной, леденящий душу обман... В эти дни мне кто-то сказал, что в «Крокодиле» появилась пародия на мое стихотворение. Я побежал в библиотеку и взял журнал. Это был, по сути, первый отклик на мой поэтический дебют, и я обрадовался. Наконец-то!

Сначала приведу текст стихотворения «Близнецы», которое попалось на зуб пародиста:

Гляжу я на себя со стороны,
и кажется: все это не со мною!
Нет, я себя не чувствую больным...
Но вроде я в разводе сам с собою.

Как будто это кто другой живет
и поступает так, а не иначе...
Тот совершает все наоборот:
где я бы засмеялся, тот заплачет.

Я за его поступками слежу:
какая глубина несовпаденья!
Где камень я за пазухой держу,
готов он становиться на колени.

Он смел, рисков, удачлив и речист,
а я завистлив, зол и неуверен.
Как он решителен! Какой он оптимист!
А у меня потеря за потерей.

Непринужденно входит он в контакт,
в нем комплекс полноценности, здоровья.
А я живу, хожу, дышу не так,
никто не отвечает мне любовью.

Ущербностью пронизан я насквозь,
осознаю, и оттого печалюсь.
Но мне больнее, чем в ладони гвоздь,
что он ко мне испытывает жалость.

Он далеко вознесся от меня,
мне без него тревожно и уныло...
Хотя мы очень близкая родня,
не совместит нас никакая сила.

По правде, я завидую ему
и торможу, тяну назад, толкаю...
Своим умишком я его уму
пугливые сомненья подпускаю.

Все говорят — он легкий человек
и, кажется, не обделен талантом...
Но с ветром, что гуляет в голове,
ему никак не выбиться в гиганты.

Я за его поступками слежу,
завидую его большим ошибкам.
Я сам-то, как положено, служу,
привыкший быть безропотным и гибким.

Тот вспыльчив и несдержан на язык,
а я хитер, и потому молчальник.
А тот востер, сгибаться не привык...
Понятно, почему он не начальник.

Случилась бы наверняка беда,
коль я бы с ним не находился рядом.
Хотя мне удавалось не всегда
его сдержать толчком, словами, взглядом.

Я и близнец ему, и враг, и страж...
Года мелькают в ругани и драке.
И нескончаем поединок наш:
я вечно в обороне, он — в атаке.

Как не похожи друг на друга мы,
хоть и живем в единой оболочке.
О, нам не выйти из своей тюрьмы,
двум узникам, сидящим в одиночке.

Хоть камера довольно велика
и весит больше сотни килограммов,
в ней два бесплотных склочных дурака
проводят жизнь в сражениях и драмах.

Никак их невозможно приструнить...
То одного, а то другого жалко.
Признаться, человеку трудно жить,
когда в душе — сплошная коммуналка.

Но, честно говоря, я лишь того боюсь,
что вдруг один уйдет и не вернется,
что кончится враждебный наш союз
и для оставшегося горем обернется.

Именно это длиннющее стихотворение и извлек автор пародии из журнала «Октябрь» № 10 за 1983 год. Теперь приведу цитату из журнала «Крокодил» № 8 за 1984 год.

Алексей Пьянов
ПАРОДИИ

Сам с собой, или Ирония судьбы

Гляжу я на себя со стороны,
и кажется: все это не со мною.
Нет, я себя не чувствую больным...
Но вроде я развелся сам с собою.
Эльдар Рязанов

У каждого есть странности в судьбе,
Загадки, аномалии, секреты.
Мне выпало жениться на себе.
Послушайте, как получилось это.

Я на углу себя часами ждал
И сам себе ночами часто снился.
С другим себя увидев, я страдал,
Покуда сам себе не объяснился.

На свадьбу гости собрались гурьбой,
и каждый молодыми любовался:
Я был в фате и тройке. Сам с собой
под крики «горько!» сладко целовался.

А после свадьбы, не жалея сил,
Любил себя и праздновал победу.
И сам себя я на руках носил
И тайно ревновал себя к соседу.

Потом себя за это извинил,
Но поманила прежняя свобода...
Я сам себе с собою изменил
И у себя потребовал развода.

В суде мою специфику учли:
Чего, мол, не бывает с мужиками.
И, пожурив немного, развели
Они — меня. Читатели — руками.

Прочитав это, я огорчился. А почему огорчился — станет ясно из нижеследующего послания.

Письмо редактору «Крокодила» Е. П. Дубровину:

Уважаемый Евгений Пантелеевич!

Очень рад, что у меня подвернулся повод написать Вам. В восьмом номере Вашего журнала была опубликована стихотворная пародия Алексея Пьянова на одно из моих стихотворений. Не скрою, мне, начинающему поэту, было лестно появиться на страницах «Крокодила» в роли пародийного объекта. Тем более, среди таких маститых поэтов, как А. Вознесенский, С. Островой, Л. Щипахина. К жанру пародии, как Вы можете догадаться, отношусь с нежностью, никогда не боюсь показаться смешным и всегда готов подставить свою голову в качестве предмета осмеяния. Ибо с чувством иронии нужно, в первую очередь, относиться к себе самому. Так что сам факт появления пародии я воспринял, безусловно, как факт приятный. Огорчила меня маленькая небрежность. В цитате, которая предваряет пародию, к сожалению, переврана или, если хотите, искажена строчка из моего стихотворения.

В журнале «Октябрь» № 10 за 1983 г. (там была напечатана первая (!) подборка моих стихотворений) строчка читается так: «...но вроде я в разводе сам с собою...»

В восьмом номере «Крокодила» эта же строчка читается чуть иначе: «...но вроде я развелся сам с собою...»

Казалось бы, ерунда. Изменено, по сути, одно слово. Однако это, оказывается, далеко не мелочь. Не говорю уже о внутренней рифме «вроде — в разводе», которую потерял пародист, но несколько изменился и смысл. «В разводе» значит «в разладе, в несогласии, в спорах с собою» и т. д. А глагол «развелся» в данном контексте действительно представляет простор для фантазии.

Замена одного слова может привести к любопытным результатам. К примеру, я мог бы написать, что означенную пародию сочинил Алексей Алкоголиков, а не Алексей Пьянов. Казалось бы, какая разница! Ан нет! Различие тем не менее существенное.

Я прицепился к этому глаголу «развелся» еще и

потому, что именно на нем-то строится вся пародия:

«...сам себе не объяснился...» «...сам с собою сладко целовался...» «...сам себя на руках носил...» «Я сам себе с собою изменил и у себя потребовал развода...»

И тому подобное...

Согласитесь, что исказить строчку стихотворения, а потом, оттолкнувшись именно от своего выражения, пародировать меня не совсем... как бы это выразиться... ну, скажем... не совсем элегантно.

Вы не думайте, пожалуйста, что я считаю свои стихотворные опусы безупречными и что в них не к чему привязаться пародисту. Уверен — поле благодатное. Просто хочется, чтобы меня высмеивали за мое, а не за чужое...

При этом смею Вас заверить, что я ни капельки не обиделся, я ничуть не разозлился и отношусь ко всему этому с юмором. И никаких булыжников за пазухой в адрес пародиста не держу. Считаю его человеком талантливым и остроумным. Просто у меня такой вздорный, склочный характер, что я мимо даже такой мелочи, абсолютно незлонамеренной, не могу пройти молча. Представляете, как мне трудно жить?

Прошу Вас, дорогой Евгений Пантелеевич, никого не наказывайте, не делайте оргвыводов. Улыбнитесь, прочтя это послание, и забудьте о нем. Сердечный привет Алексею Пьянову.

Искренне Ваш

Эльдар Рязанов.

Ответ редактора «Крокодила»:

Уважаемый Эльдар Александрович!

Рад, что Вы не обиделись на ту оплошность, которую допустил А. Пьянов и мы вместе с ним, не проверив цитату. Надеюсь, этот досадный факт не омрачит нашей взаимной (я надеюсь!) симпатии.

Будем рады видеть Вас у себя в гостях (и в редакции, и на страницах в качестве автора).

С самыми добрыми пожеланиями

Е. Дубровин 13 апреля 1984 г.

А летом 1984 года мы с женой отдыхали в Ниде, в Доме творчества писателей. Оказалось, что в соседней комнате живет пасквилянт Алексей Пьянов. Мы познакомились. Пьянов оказался славным, симпатичным человеком. Помимо стихов и пародий он

пишет книги о Пушкине, работает заместителем редактора журнала «Юность». Алексей Пьянов признался мне: когда он узнал, что я буду его соседом на отдыхе, он приуныл и даже подумывал — не отказаться ли от путевки. Он что-то слышал о моем шершавом характере и побаивался, как бы не случилось неприятного инцидента. Но я действительно не держал зла на пародиста, и у нас возникли добрые контакты. Пьянов был огорчен своей небрежностью, тем, что он подвел редакцию «Крокодила», и был в этом искренен. Дело кончилось тем, что он, сделав симпатичную надпись, подарил мне книгу своих стихотворений. А потом Алексей Степанович стал главным редактором «Крокодила», и я неоднократно печатался в журнале, а отношения наши переросли в дружескую приязнь. Вот, собственно, и вся новелла. Так что не такой уж у меня отвратительный характер, хотя, честно говоря, достаточно паршивый...

ПЕРВЫЙ ПРОСМОТР «ГАРАЖА»

Вечер. Темно. Зима. 1980 год.

Я въехал в небольшой подмосковный город. Вскоре дорога привела на центральную площадь, к зданию Дома культуры, построенному еще перед войной. Около Дома культуры было безлюдно. Лампочки освещали корявую афишу, написанную местным художником. С трудом я догадался, что жутковатые, незнакомые мне физиономий на рекламе изображают, оказывается, Л. Ахеджакову, В. Гафта, И. Саввину, А. Мягкова. Под названием фильма «Гараж» — сообщение: «После демонстрации фильма встреча с кинорежиссером и драматургом Эльдаром Рязановым».

«Гараж» еще не вышел на экран. Заканчивается печать тиража. И вот сейчас, в этот январский вечер, мне предстоит, по сути дела, первая встреча с обычным, так называемым «рядовым» зрителем. Для него, собственно говоря, и предназначалась эта лента. (Впрочем, как и все мои предыдущие фильмы!) Вскоре я выясню, что удалось, а что не получилось. Где люди смеются. Плачут ли они в тех местах, в которых я хотел бы, чтобы они плакали. Дошла ли до них та боль и горечь, которыми пропитана наша комедия? А главное, стали ли зрители нашими единомышленниками? Нужна ли вообще наша комедия нравов людям, принесет ли она пользу, заставит ли их подумать о жизни, о себе?

Волнение, о котором любят говорить актеры в интервью перед премьерой, не покидает меня, сидит в глубине, диктует трусливые мысли. И я поддаюсь малодушию, начинаю себя ругать: не надо было соглашаться на выступление после фильма. Куда лучше (и, кстати, безопаснее!) — выступить перед просмотром. А как только в зале погаснет свет, незаметно исчезнуть с чувством выполненного долга и с неплохим настроением. Ведь отогнать от себя навязчивые вопросы — понравилась ли твоя картина, не зря ли ты трудился — при желании не так уж трудно. Иной раз незнание лучше определенности. Чаще всего так и поступают. Не рискуют выходить на сцену перед публикой после просмотра, предпочитают не встречаться глазами со взглядами людей. Это и понять можно. Зрители ведь разные: есть деликатные, а попадаются и такие, которые не стесняются. И положение создается очень уж неравное: ты стоишь на сцене, освещенный прожекторами, а из зала приходят анонимные записки, в которых может оказаться не только хвала, но и ругань, возмущение, и

провокационный вопрос, и бестактность, и небрежная оценка твоей работы. Зритель, хотя он и вырос (что правда!), хотя он у нас и самый лучший (что тоже правда!), тем не менее чувствует свою безнаказанность. Он может быть не только вежливым, но и бесцеремонным. И вот ты, словно раздетый, стоишь перед людьми, будто на суде. Но если вдуматься, это и есть суд, ради которого мы живем, не спим ночей, выдумываем, сочиняем, потеем, ссоримся — одним словом, работаем. И если после такого «суда» ты уходишь «оправданным», если тебя провожают аплодисментами не из любезности, а сердечно (а это всегда понятно), если лица людей светятся улыбками, сочувствием, признательностью, то невольно возникает нехитрая мысль, вроде той: «А, мол, действительно, может, ты не зря коптишь небо!..»

Городок, в который я приехал, находится в пятидесяти километрах от Москвы. В нем несколько заводов, два больших научно-исследовательских института, а также воинская часть; кроме того, в этом небольшом городе действуют три техникума, много школ, больниц, магазинов; на окраине — крупный парниковый совхоз. Так что присутствующие в зале как бы представляют собой разные социальные группы нашего общества. А если выразиться иначе, более громко, эти восемьсот человек и есть часть того самого народа, которому, как нас уверяли долгие годы, принадлежит искусство. Именно на такой смешанной аудитории лучше всего ощутить результат своего труда.

Как ни странно, один и тот же фильм на различных просмотрах вызывает подчас совсем неодинаковые реакции. В одном зале смеются над определенными репликами, в другом эти же остроты проходят в полной тишине. Более того, над чем хохочут одни, над тем плачут другие. На одной публике фильм идет с успехом, а атмосфера другого просмотра оказывается очень прохладной. Несовпадение бывает таково, что даже кажется, будто актеры на разных просмотрах картины играют по-разному. Но тут ты спохватываешься — такое возможно лишь в театре. Там на одном спектакле исполнитель может сыграть лучше, на другом — хуже. В кино же все зафиксировано раз и навсегда.

Конечно, то, что публика знает о присутствии автора, в какой-то степени может смазать подлинную оценку произведения. Иногда это ведет к завышенной отметке, а иногда и наоборот...

Я вхожу в пустой вестибюль, где меня ждет бойкая директриса Дома культуры. Сразу же начинается рассказ про то, как ломали кассу во время продажи билетов, что многие ради встречи приехали даже из Москвы, что смеются, аплодируют, в общем, смотрят великолепно, что в зале вся «верхушка» города,

что...

Во все это очень хочется верить, но я подобные россказни всегда подвергаю сомнению. Нет яда более приятного и разрушительного, чем яд лести. Здесь только одно спасение — ирония, тем более что я не уверен, не говорилось ли то же самое в тех же выражениях другому режиссеру или актеру...

Проникаю в зал. Смотрю, конечно, не на экран, где мне все знакомо, а на лица своих первых зрителей. Лица подсвечены отраженным от белого полотна светом. Действительно, смеются. Даже кое-кто аплодирует. А в кинозале, в отличие от театрального, это редкость. Снова хохот. Но вот на экране началась сцена сумасшествия жены Гуськова в исполнении С. Немоляевой. В зрительном зале воцаряется звенящая тишина. Лица становятся серьезными, напряженными. У некоторых женщин увлажнились глаза. Именно такой реакции я ждал. И волновался — а вдруг ее не будет? Незаметно выскальзываю из зала. Скоро конец ленты. Надо собраться с мыслями. В фойе слышна фонограмма картины. Музыка финала. Аплодируют. Но это еще ничего не значит, говорю я себе, ведь публика знает, что автор здесь...

Вместе с директрисой выхожу на сцену, где уже стоит микрофон. Пока меня представляют, разглядываю лица — молодые и морщинистые, мужские и женские, интеллигентные и простонародные, серьезные и улыбающиеся, красивые и некрасивые. Много молодежи. Ватники, дубленки, платки, шляпки, погоны. Подхожу к микрофону. Хочется начать с шутки, чтобы расположить к себе аудиторию, но в голову почему-то ничего не приходит.

— Добрый вечер! — банально начинаю я. — Вы — первые зрители нашей комедии. Сегодня она была впервые показана за стенами «Мосфильма», на нормальной публике. И я очень, волнуюсь, потому что именно сегодня, при встрече с вами, и происходит подлинное рождение фильма.

Слова знакомые, хотя произносил я их за всю жизнь не так уж часто — сегодня тринадцатый раз. Ведь «Гараж» — моя тринадцатая (!) комедия.

— Давайте поступим так, — продолжаю я. — Я попробую рассказать вам о фильме — как он задумывался, как снимался, — а вы тем временем продумайте свои вопросы ко мне. Своими записками вы облегчите мое выступление, а я, отвечая на вопросы, буду говорить именно о том, что вас интересует...

Возражений не последовало, и я начал свой довольно сбивчивый рассказ. Ведь я тоже рассказывал о «Гараже» впервые...

— Как родился этот фильм? Дело в том, что я являюсь

пайщиком гаражно-строительного кооператива. Организовался наш кооператив в 1969 году. А сейчас 1980-й. Вот уже и фильм об этом гараже готов и выходит на экран, а строительство до сих пор еще не завершилось.

В зале засмеялись. Я приободрился и продолжал:

— Однажды, еще во время работы над «Служебным романом», я заскочил ни очередное собрание гаражного кооператива. Думал, что пробуду на нем 20–30 минут и сбегу — кончалось производство картины, дел было невпроворот. Но судьба распорядилась иначе. Я пробыл на этом собрании много часов и ушел потрясенным.

Ситуация на собрании, которая вызвала бурные дебаты, перешедшие в склоку, была очень проста. Сократили земельный участок, отданный под застройку гаража. Следовательно, автомобильных боксов в кооперативе стало меньше. Поэтому надо было исключить нескольких пайщиков. Казалось бы, дело житейское. И в данном случае не произошло бы ничего особенного, если бы не позиция, занятая правлением кооператива. Правление, которое, очевидно, частенько нарушало устав, побоялось решать этот вопрос демократическим путем. Ведь тогда неминуемо всплыли бы некоторые махинации.

Если пустить события на самотек, распоясавшиеся пайщики могли бы выкинуть из списка нужных людей, привилегированных членов. Поэтому правление подготовило ход собрания, наметило жертвы заранее. Разумеется, на жертвенный алтарь были принесены агнцы, то есть люди, не занимающие высокого положения, не имеющие влиятельных покровителей, одним словом, люди «рядовые», беззащитные.

Когда огласили фамилии исключенных, большая часть пайщиков, не попавшая в проскрипционные списки, облегченно вздохнула.

Напряжение, предшествующее этой болезненной операции, спало. На лицах засветились улыбки, послышались шуточки. Было понятно: этих людей не тронули. То, что они стали свидетелями и, более того, участниками произвола, несправедливости, нарушения демократии, их совсем не задело. Но еще страшнее было то, что они даже не осознавали этого. В такой благодушной, я бы даже сказал, веселой атмосфере исключенное меньшинство начало отчаянную и безнадежную борьбу за право остаться в кооперативе. Однако члены правления держались монолитно и, пользуясь тем, что сидели в президиуме, пытались заткнуть глотки жертвам. Им помогали пайщики, оставшиеся в кооперативе. Не буду пересказывать всех перипетий собрания. Многое из того, что произошло в жизни, и стало в

будущем содержанием нашей комедии.

Я приехал домой после собрания как оглушенный. Ведь среди присутствующих было много моих знакомых, которых я считал порядочными. Но там они проявили себя совсем с другой стороны. Я увидел сборище людей, лишенных совести, забывших о справедливости, людей равнодушных и трусливых. Как будто вдруг спали маски благопристойности, обнажив некрасивость и уродливость лиц.

Я понял, что должен поставить об этом фильм. Чем больше я вспоминал и анализировал происшедшее, тем более крепло во мне это желание.

Буквально на следующий день я подробно рассказал Эмилю Брагинскому всю гаражную свару. Ему тоже показалось, что эта история — интересный материал для сценария или пьесы. У Брагинского имелся свой немалый опыт в этой области. Он был несколько лет заместителем председателя правления жилищного кооператива и хорошо знал многие тонкости взаимоотношений между правлением, с одной стороны, и рядовыми пайщиками — с другой.

Обсуждая эту историю, мы сразу поняли, что открывается возможность на примере одного частного случая затронуть ряд глубинных проблем, типичных для времени, свойственных обществу на данном этапе. Тут и явление, обозначенное «ты — мне, я — тебе», и преклонение перед крупными чиновниками, и жажда накопительства, и приспособленчество, и омещанивание душ человеческих, и ненормальное использование городской помощи селу, и проблема одиноких женщин, и липовые «научные» диссертации, и коррупция среди людей, занимающих «хлебные» должности, и судьбы бывших фронтовиков, и привилегии «сыночков», и еще многое, многое другое.

Затрагивая эти проблемы, можно было показать и честных, благородных людей, которые вступают в трудную схватку с несправедливостью.

Мы с Брагинским понимали, что, поскольку работаем в области смешного, нам предстоит написать комедию сатирическую, то есть выступить в жанре почти вымершем. Хотели затронуть и вытащить на свет серьезные дефекты нашей жизни, о которых живо говорят дома, в кругу друзей, в тесной компании, но частенько обходят стороной в официальной обстановке...

...Произнося вступительное слово, я выбрал для себя несколько наиболее внимательных лиц и старался говорить именно им. Регулярно я окидывал взглядом ряды, чтобы проверить, не скучают ли мои слушатели. Но реакция, кажется,

доброжелательная, иногда хихикают. Начали поступать записки. Их складывали в ящичек, стоящий на самом краю сцены. Можно продолжать...

— Так случилось, что сценарий «Гаража» написался по принципам театральной драматургии эпохи классицизма, где обязательным было соблюдение трех единств — времени, места и действия. Разумеется, это делалось не в угоду этим принципам. Просто история сама укладывалась именно в такое драматургическое построение.

В кинематографической практике нашими предшественниками были французский фильм-расследование «Мари-Октябрь», американская телевизионная лента «Двенадцать разгневанных мужчин» и сербская картина «Премия». Во всех этих фильмах действие начиналось, развивалось, подходило к кульминации, а затем к финалу на глазах у зрителя. Не было временных перерывов, перебросов в другие места действия, не существовало параллельных линий. Экранное время практически совпадало с жизненным, в которое происходило изображаемое событие. Драматургия подобного рода позволяет, в частности, умело строить сюжет, закручивать интригу, овладевать вниманием зрителя и вести его за собой.

Но из-за того, что в такой структуре невозможны уходы в стороны, не очень-то оправданы воспоминания героев, кажутся чужеродными рассказы о биографиях персонажей, здесь, как правило, не удается выстроить несколько полноценных характеров. Автор способен осилить в основном характер одного, главного персонажа. Из двенадцати присяжных заседателей в памяти практически остается лишь один. Тот, которого играет знаменитый Генри Фонда. И не только потому, что он самый крупный актер в этом ансамбле, но и потому, что драматург Пэдди Чаевски дал ему прекрасный человеческий материал. Аналогичная история и в фильме «Премия». Зритель запоминает главным образом бригадира Потапова не только благодаря достоверному исполнению роли Евгением Леоновым, но и потому, что Александр Гельман выписал именно этот характер наиболее выпукло и ярко.

И это естественно, так как фабула, сюжет ведут за собой и на подробное изображение остальных персонажей не остается в произведении ни времени, ни места. А зачастую у драматургов просто не хватает пороха, чтобы создать целую галерею характеров.

Принимаясь за сочинение «Гаража», мы с Брагинским решили, что сценарий должен раскрывать не только ситуацию, но и людские судьбы. Каждого человека в фильме мы обязаны

сочинить так, чтобы он был одновременно и типическим и уникальным, как это и бывает в жизни. Задача стояла труднейшая, но мы рискнули попытаться создать не меньше семи-восьми полнокровных характеров. Не знаю, удалось ли нам это, не мне об этом судить, я говорю лишь о наших намерениях. Кроме того, нам хотелось, чтобы все персонажи были по возможности узнаваемы.

К примеру, заместитель председателя кооператива Аникеева (артистка Ия Саввина) представляет собой тип женщины-общественницы. Такие дамы, поднимаясь по карьерной лестнице, постепенно теряют былую миловидность, женственность. Они одеты строго, без вольностей, следуя законам особой, бюрократической моды. На собраниях всегда сидят в президиуме. У них, как правило, неплохо подвешен язык, они вооружены всеми приемами ханжества и демагогии. Эти «выдвиженщины», как их обозвал еще И. Ильф, свято веруют в свое особое общественное предназначение. Мы в сценарной ремарке представили Аникееву довольно кратко — «фельдфебель в юбке».

Член-корреспондент Академии наук Смирновский (артист Леонид Марков) — талантливый, интеллигентный, обаятельный человек, крупный ученый, объездивший весь свет. Как говорится, «все при нем» — награды, звания, премии, должности. Но в гражданском смысле он не активный, даже трусоватый. Занимается только наукой, а в остальном — «моя хата с краю...». Разве мало у нас людей-улиток, аморфных и считающихся порядочными только потому, что они не делают подлостей.

Вспомним симпатичного механика Фетисова (артист Георгий Бурков). Фетисов — представитель целого слоя крестьян, бросивших деревню и навсегда уехавших в город. У него золотые руки, он везде нарасхват. А в деревнях тем временем не хватает квалифицированной мужской силы. Иногда, когда путешествуешь по стране, натыкаешься на пустынные села: в снегу не протоптано ни одной тропинки, все дома заколочены, ни из одной избы не идет дымок. Никого вокруг. Тишина...

Председатель правления Сидорин (артист Валентин Гафт) — преуспевающий делец, модный ветеринарный врач. При этом приспособленец, флюгер, человек тертый, с большим жизненным опытом, но без твердых моральных устоев; человек, в котором намешано много разного — и дурного и привлекательного. Сидорин, как мне кажется, тоже довольно типическая фигура наших дней.

Персонаж по фамилии Якубов (артист Глеб Стриженов) — фронтовик, в прошлом бесстрашный разведчик, ветеран войны. Лучшие годы его жизни пришлись на это грозовое время. Тогда

все было ясно — где враг, а где друг. А после войны — трудная жизнь, очевидно, частое лечение от ран, растерянность, сломленность. Немало у нас и таких судеб...

Научный сотрудник Карпухин (артист Вячеслав Невинный) вроде бы ученый, у него и степень есть. Но на самом деле это типичный «жлоб от науки». Проблема, которой он занимается, — разведение морозоустойчивых обезьян — липовая. Этот псевдоученый делает научную карьеру любыми способами. Он не талантлив и поэтому прибегает к самым разным обходным путям...

Сын Милосердова и дочка профессора Марина (артисты Игорь Костолевский и Ольга Остроумова) — так называемые привилегированные дети. Легче всего, но и фельетоннее, было бы изобразить этих молодых людей эдакими полуподонками, стилягами, не имеющими ни стыда, ни чести. Но это казалось примитивным, лобовым и не совсем верным решением. Мы пытались показать их привлекательными внешне, образованными, неглупыми, ироничными и в достаточной мере циничными. Они знают истинную цену всему. При этом без зазрения совести пользуются теми благами, которые валятся на них благодаря влиятельному положению родителей в обществе. Они неоднозначны, в них сплав доброго и скверного, благородного и подлого. Но главное их качество — кастовость. Они чувствуют себя некими суперменами, избранниками судьбы, представителями лучшей части человечества. Марина и сын Милосердова — именно нынешние «детишки». Они кое в чем отличаются от своих предшественников, скажем, десятилетней давности. Стараться уловить именно «сегодняшнее» очень важно, но и неимоверно трудно. Особенно Брагинскому и мне, людям в возрасте. Молодые авторы, как правило, более созвучны современности, имеют более точный взгляд и верное ухо, тоньше ощущают нюансы своего времени. Во всяком случае, так должно быть...

И, наконец, специалист по ядовитым змеям Елена Малаева (артистка Лия Ахеджакова). Маленькая женщина, одинокая, с ребенком на руках, она мужественно борется с жизнью. Малаева — человек, не потерявший главных нравственных критериев. Она верит в добро, справедливость, честность. Отважно бросается в бой против нечистоплотности, подвергая себя оскорблениям и унижениям. Такие люди — соль земли, ее украшение. Я утверждаю, что Малаевых на свете немало. Иначе и жить бы не стоило...

Конечно, самое прекрасное, когда драматургу удается в персонаже сочетать одновременно конкретный характер и

социальный тип. Мы не пытались этого выписать во всех героях нашего сценария, да такое, думаю, и невозможно. Ведь героев тридцать человек, а фильм идет всего 1 час 35 мин.

Обилие действующих лиц предъявило ко мне как к постановщику этого сценария особые требования. Как правило, актеры выбираются мною по двум принципам: полному соответствию психофизических данных исполнителя написанной роли или же, наоборот, по контрасту. Во втором случае происходит столкновение материала роли с индивидуальностью артиста и образуются непредвиденные оттенки в характере персонажа. Часто при этом раскрываются и новые грани дарования актера. В сценарии «Гаража» при его многолюдье и недостатке времени на экспозицию характеров можно было идти только, как мне кажется, первым путем. Очень важное значение приобретали внешние данные исполнителя, его костюм, манера поведения. Этого требовала социальность нашей комедии. Каждый персонаж уже своим портретом, внешним видом должен был стать как бы делегатом от определенной социальной среды.

Населенность сценария практически исключала проведение кинопроб как конкурса артистов на роли. Если на каждую роль я стал бы пробовать по нескольку кандидатов, этот процесс не кончился бы, пожалуй, и до сих пор. Значит, надо было выбрать артистов заранее. Но помимо моего режиссерского намерения существовали еще и их желания, планы, занятость в театре или других фильмах. А условия, которые предъявлялись к исполнителям нашей картины, вследствие ее производственной своеобразности были определенны и жестки: каждую съемочную смену (у нас смены, так же как на заводе) мне были нужны на площадке все участники. Ведь наш фильм — собрание, где все действующие лица и впрямь действуют, все время находятся в кадре, то есть в поле зрения кинокамеры. Значит, я должен был иметь тридцать свободных от работы в театре или других фильмах артистов. Я понимал, что освободить всех театральных актеров от вечерних спектаклей нереально и что съемки нашей картины возможны только в утренние смены, которые обязаны кончаться не позже шести часов вечера. Значит, нужно было найти тридцать исполнителей, свободных от репетиций, не занятых в съемках, не уезжающих на гастроли и при этом подходящих к написанным ролям. Разумеется, артисты должны быть в одно и то же время комедийными и драматическими, а главное, — талантливыми. Свободными бывают, как правило, артисты не одаренные, но они-то как раз никому не требуются. Ежедневное участие в съемках исключало и приглашение иногородних театральных артистов.

После того как мы остановились на определенных кандидатурах, я принялся объезжать главных режиссеров московских театров с просьбой отдать мне на полтора месяца актеров, вернее, их дневное время. Я побывал у О. Ефремова, А. Гончарова, Г. Волчек, Ю. Любимова, А. Дунаева, В. Плучека и других. Уговаривал, уламывал, упрашивал, заискивал, обещал. И почти всюду добился успеха!

Я просил отпустить актеров на полтора месяца, понимая, что беру на себя неслыханное обязательство — снять фильм в невероятно короткие сроки. Но на большее время ни один из режиссеров не соглашался отпустить своих артистов. Главное место их работы — театр, с театром связаны репетиции новых спектаклей, новые премьеры, выполнение производственных планов, которые, как ни странно, имеются и у сценических коллективов.

И что самое удивительное, фильм действительно удалось снять в кратчайшие сроки — за 24 съемочных дня. Учитывая дни подготовки, а также субботы и воскресенья, это заняло как раз полтора месяца. Мы начали работу точно в назначенный срок и точно в срок ее окончили. Но напряжение, с которым мы трудились, было огромным.

Нагрузка на организм во время съемок, физическая и (если ее можно так назвать) умственная, была просто чудовищной. И я с ужасом — и с удовлетворением — вспоминаю эти страшные и чудесные полтора месяца работы.

Такой ритм оказался возможным только благодаря сработавшейся и очень спаянной группе. Наш съемочный коллектив состоял не только из единомышленников, но и из друзей. Главный оператор Владимир Нахабцев, художник Александр Борисов, звукооператор Юрий Рабинович, второй режиссер Игорь Петров, монтажер Валерия Белова, музыкальный редактор Раиса Лукина — все мы работали на фильмах «Ирония судьбы» и «Служебный роман» и понимали друг друга с полуслова.

Каждый день мы снимали около пяти-шести-семи минут полезного экранного времени. Это очень много. Но дело ведь не в количестве. У съемочной группы тоже есть план, и мы должны его выполнять. Причем план у нас почему-то обозначен в определенной цифре полезных метров за съемочную смену, хотя, как мне кажется, единственным критерием в искусстве должно быть качество, а не количество. У нас, как и на заводах и фабриках, фотографии тех режиссеров, которые перевыполняют производственный план, вывешивают на Доске почета. Но «ударничество» в искусстве заключается несколько в ином,

нежели на фабрике или заводе. В промышленности делают серийные детали. Чем они стандартнее, тем лучше. В нашем же деле, как вы понимаете, совсем наоборот.

Скорость, с которой мы снимали, была вынужденная — от безвыходности. Я понимал, что если хоть один исполнитель заболеет, то картина остановится и ее будет очень трудно восстановить, вновь собрать актерский ансамбль — он расползется по разным фильмам и спектаклям. Я объяснил актерам сложность и необычность съемочного процесса именно нашего фильма, и они это поняли. Съемка не сорвалась ни разу. Приходили больными, откладывали все другие дела. Актеры увлеклись сценарием, им нравилась его гражданственность, им по душе пришлись роли, которые они играли. А кроме того, атмосфера на съемке, где собрались замечательные «звезды» нашего театра и кино, где встретились подлинные таланты, была творческой. Соперничество в самом лучшем смысле этого слова заставляло каждого артиста выкладываться изо всех сил и стараться заткнуть за пояс партнера.

В своей «тронной» речи в первый съемочный день, когда наконец-то удалось увидеть в кинопавильоне всех артистов одновременно, я дал недвусмысленно понять, что, если какой-нибудь актер не явится на работу, я съемку не отменю, а его реплики отдам другому исполнителю. Я знал, что артисты этого ох как не любят. Но на самом деле это была с моей стороны чистой воды провокация, военная хитрость, запугивание. Я не мог механически передавать текст одной роли другому персонажу. Сценарий с этой точки зрения был написан довольно тщательно, и реплики выражали состояние и характер в каждом случае именно данного образа...

Итак, начались съемки! Метод, которым снималась наша комедия, можно было бы окрестить методом бури, натиска, непрерывной атаки. И мне кажется, что атмосфера съемочной площадки проникла и в ткань самого фильма, в его ритм, в его нерв, в его напряженность...

Мне как режиссеру было неимоверно трудно. Держать одновременно в поле зрения, направлять, корректировать игру тридцати исполнителей, каждый из которых — личность и дарование, невероятно сложно. Один я с этой задачей, да еще в такие короткие сроки не смог бы справиться. И здесь мне помогла дружеская, творческая атмосфера, где подначка, насмешка и взаимопомощь были основой отношений между партнерами. Гафт помогал Ахеджаковой, Немоляева — Остроумовой, Бурков — Брондукову, и наоборот. Причем дружеская помощь и советы перемешивались с язвительными шуточками и убийственными

остротами в адрес партнеров. И неизвестно, что помогало больше. Стоило кому-нибудь из артистов «потянуть одеяло» на себя, как он тут же получал дружный отпор от своих товарищей. Закон ансамбля, коллектива сделался на съемочной площадке главным. А его не так легко установить — ведь большинство актеров в других картинах, как правило, играли главные роли, были лидерами. Пока один из исполнителей выходил на первый план, другие в ожидании своих сцен должны были играть на фоне, по сути дела, в массовке, а они, естественно, от этого отвыкли.

Но все-таки главные трудности заключались в том, как заставить очень разных артистов из разных театров, воспитанников разных театральных школ играть в одной манере. Как заставить их всех быть правдивыми, натуральными, точными, искренними и при этом комедийными. Вызывать смех зрителей не за счет «ужимок и прыжков», а достоверной игрой, чтобы зритель узнавал в персонажах подлинных, реальных людей, с которыми он регулярно встречается в жизни. Ведь главным критерием, камертоном нашего фильма было чувство правды. Хотелось сделать честную, правдивую картину, чтобы ни в чем не было фальши, неискренности.

Нам хотелось поставить перед зрителями зеркало, причем не розовое или голубое, но и не черное. Нам было чуждо стремление как к лакировке, так и к очернительству. Мы стремились заинтересовать зрителя, проникнуть в его душу максимальной откровенностью нашего рассказа. Насколько это получилось, судить вам, наши дорогие первые зрители...

Я кончил вступительное слово. Записок набралось уже довольно много. Я высыпал записки на столик и сел.

На встречах со зрителями я всегда читаю записку сразу вслух, еще не зная ее содержания. Не делаю предварительного отбора и знакомлюсь с заданным мне вопросом одновременно с залом. И публика каждый раз понимает, что мой ответ заранее не подготовлен, что это импровизация, что раздумье, во время которого подыскиваются слова, подлинное. Сразу устанавливаются особые отношения с залом. Это чувство раскованности, внутренней свободы, которое ведет к импровизации, я никогда не променяю на «правильные» речи, от которых вянет зал, которые вежливо выслушивают и, не дослушав, забывают навсегда.

Конечно, отрезая пути к отступлению, не давая себе возможности продумать, подготовить ответ, я ставлю себя в трудное, невыгодное положение. Но делаю это сознательно. Необходимость мгновенного ответа мобилизует реакцию, вынуждает очень быстро соображать, заставляет держать ухо

востро. А в случае удачного, хлесткого ответа приносит ни с чем не сравнимую радость. Такую беседу с залом можно сравнить с легким, стремительным фехтовальным поединком. Удачной, остроумной репликой, верно выраженной мыслью гордишься, а если парировал нескладно, огорчаешься. И уже после, возвращаясь со встречи, придумываешь, как тебе кажется, замечательный ответ. Ан поздно!

Оглашаю первую записку: «Почему вы выбрали местом действия зоологический музей?»

— По сути дела, где произошла наша гаражная эпопея, значения не имело. Нам казалось, что подобная история могла случиться в любом учреждении. И тем не менее выбор места действия был важен. Мы побоялись снять весь фильм, где не предполагалось ни одной смены декораций, не должно было быть натурных кадров, в каком-нибудь безликом, среднеарифметическом конференц-зале некоего учреждения, в невыразительном, обыденном помещении. Ведь в фильме нет любви, погонь, песен — ничего такого, что могло бы привлечь интерес широкого зрителя. Более того, весь фильм — одно лишь собрание, сплошная «говорильня» с огромным количеством действующих лиц. А мы антуражем в какой-то степени хотели компенсировать изобразительную бедность, ввести некий «допинг» в визуальное однообразие. Так был придуман зоологический музей несуществующего научно-исследовательского института по охране животных от окружающей среды.

Мы решили сделать в этом музее своеобразные «натурные» экспозиции — тропики, Арктику, среднюю полосу, подводный мир. Нам казалось, что, снимая ряд сцен на фоне откровенно рисованных задников подводного царства или птичьих северных базаров, мы в какой-то степени сможем преодолеть пространственную замкнутость фильма. Кроме того, показом животного и растительного мира всех поясов нашей земли мы рассчитывали вызвать у зрителей подспудно, почти неосознанно ощущение, что подобные истории происходят, по сути дела, везде, то есть хотели расширить географические рамки фильма. Но, как мне кажется, это не очень-то получилось. Зритель, по-моему, думает, что столь экзотическое место действия выбрано лишь для доказательства того, что тихие и безмолвные звери лучше и чище распоясавшихся людей-мещан. Об этом сравнении мы, разумеется, думали тоже. Но оно лежит на поверхности. И только ради этого мы бы не стали городить такую трудоемкую декорацию и доставать подлинные чучела животных. Может быть, мы зря не доверились сюжету, образам, проблемам, заложенным в

сценарии... Может быть, и не следовало заниматься подобного рода «украшательством», а надо было снять фильм в строгом и унылом интерьере... Не знаю! Сравнивать осуществленный замысел с нереализованными вариантами постановки невозможно...

Следующая записка: «Где вы берете сюжеты для своих комедий?» — В чем, в чем, а в сатирических сюжетах недостатка нет. Стоит только оглянуться вокруг. Каждый человек постоянно находится в гуще жизни, является песчинкой в круговороте событий, каждый человек — это капля воды в океане народа, страны, мира. Я живу, я всегда среди людей. Поэтому не я ищу сюжеты. Сюжеты сами находят меня. Их множество. Надо уметь выбрать лучший...

Еще одна записка: «Я читала в Вашем интервью, что картина снималась трехкамерной системой. Что она дает?»

— Мы снимали сразу тремя камерами. Но ни один актер точно не знал, какая именно камера фиксирует его, не знал, снимают ли его крупно или же на общем плане. Поэтому весь клубок человеческих тел и страстей кипел, как в жизни, эмоции выливались, возникали конкретные взаимоотношения между партнерами в каждом новом эпизоде. Естественно, надо было следить, чтобы «градус» игры был кинематографическим, то есть приближенным к жизни, чтобы не было театральных «переборов». Благодаря такой съемочной манере возникла и довольно своеобразная стилистика фильма. Артисты знали, что их игру фиксируют на кинопленку, и тем не менее съемка велась в какой-то степени как бы скрытой камерой. Причем задания операторам-камерменам менялись от дубля к дублю. Вследствие этого артисты не могли приспособиться ни к одной из снимающих камер. Исполнителям ничего не оставалось, как жить жизнью своих героев, быть наполненными, играть во всю силу. Тем более что пространство, место действия было ограниченным, и когда камера делала акцент на одном артисте, в ее поле зрения невольно попадали и те, кто был рядом, на фоне или впереди. Все это должно было создавать впечатление документальности, жизненности, достоверности. Каждый кадр фильма был нами как бы не организован специально, а выхвачен из потока жизни, и это должно было добавить изображению дополнительную убедительность.

Параллельно с кинопленкой все фиксировалось и на видеоленту. Исполнители приглашались после снятого дубля к монитору и смотрели, как сыграли. Стоя около телевизора, артисты охали, ужасались себе, издевались над партнерами, дискутировали, делали замечания друг другу, выслушивали мои

пожелания и просьбы операторов. Вносились поправки. Причем всеми — и мной, и исполнителями, и художником, и оператором. После этого снимался следующий дубль. Почти всегда он был значительно лучше предыдущего. Актерам было куда легче играть оттого, что съемка велась не вслепую, как обычно, а наглядно, что можно было немедленно внести коррективы в игру, в операторский кадр, в мизансцену и т. д. Фильм, по сути дела, сочинялся на съемочной площадке всем коллективом; импровизируя, пробуя, рискуя, мы искали лучшее решение каждого эпизода. Так мы сняли всю нашу ленту. Надо добавить, что «Гараж», в отличие от других фильмов, снимался строго последовательно. То есть сначала снимались первые кадры фильма, затем — последующие, как написано в сценарии. Развитие действия репетировалось и фиксировалось съемочными аппаратами по порядку. Поэтому нарастание эмоционального градуса каждой новой сцены вытекало из накала предыдущего эпизода. Мы как бы проживали 24 съемочные смены по порядку событий. И это должно было придать, как мне кажется, некое единство действию фильма, родить у зрителя ощущение, будто фильм снят за один прием, на одном дыхании...

Записка: «В фильме неясно, брала Аникеева взятку или нет».

— Откровенно отвечу: я и сам не знаю. Мы нарочно сделали так, чтобы было неясно. Одни зрители будут думать, что директор рынка это сочинила, чтобы очернить Аникееву, другие убеждены, что Аникеева — взяточница. Меня устраивает любая из этих точек зрения, поскольку обе эти дамы мне отвратительны...

А вот три однородные записки:

«Неужели Вы искренне верите, что можно что-то изменить?»

«Имеет ли смысл снимать такие картины, как „Гараж“? Смогут ли фильмы типа „Гаража“ повлиять в лучшую сторону на те факты, которые там высмеиваются?»

«Считаете ли Вы, что после этого фильма что-нибудь изменится? Если нет, то зачем все это?»

— На этот вопрос довольно сложно ответить. Думаю, дело не столько в прямом воздействии фильма, сколько в том, что меняются общественный климат, время. А вот время меняется в том числе и потому, что создаются книги, фильмы, спектакли, указывающие на наши недостатки, просчеты, ошибки. Конечно, наивно думать, что мещане, бюрократы, чинуши, взяточники, дельцы, хапуги посмотрят «Гараж» и исправятся, станут ангелами и вернут награбленное. Но думаю, подобные фильмы, пьесы, книги помогут другим. Они укажут хорошим, добрым людям на тех, кто мешает нам жить по-человечески. Иногда человек чувствует верно, но не может четко сформулировать свои

ощущения, мысли. Для этого и существует искусство — помогать людям разбираться в трудной обстановке, ориентироваться в том, что хорошо, а что скверно. Искусство должно, как мне кажется, проповедовать высокую нравственность, но делать это не назойливо, иногда — весело, всегда — эмоционально, заразительно, одним словом, незаметно для зрителя. Когда человек чувствует указующий перст, это, как правило, отталкивает его от произведения...

Оглашаю следующее послание:

«Пришла в кино отдохнуть, а на экране склока, как у нас в квартире, где живут 16 человек, да еще похуже. Как Вы только могли до такого додуматься? Сидела и все ждала: „Господи! Когда же это кончится?“ Но до самого конца так это и не кончилось».

Зал встретил этот крик души громким хохотом, аплодисментами.

Смеялись долго. Я понял: могу не ввязываться в дискуссию, могу промолчать. Публика, по сути дела, ответила автору записки своей активной, очень недвусмысленной реакцией. Да и чем я могу загладить чистосердечную обиду оскорбленной зрительницы, которой безразличны всякие проблемы? В кино она, видно, ходит не часто, чтобы отдохнуть от своей нелегкой жизни, прийти в себя, отвлечься от повседневных забот, а тут не вышло. Да при этом ее еще и обманули — завлекли словом «комедия». Думаю, в нашем с ней казусе я был прав по-своему, а она — по-своему; здесь не было виноватых!

Очень любопытная записка: «Что дал Вам этот фильм не как режиссеру, а просто как человеку?»

— Разные побуждения заставляют режиссеров делать тот или иной фильм. Конечно, большинство из нас руководствуется своими гражданскими устремлениями, желанием доставить радость зрителю, потолковать о важных проблемах, волнующих общество. Но встречаются и другие случаи.

Существуют глубинные интересы народа и, если можно так выразиться, интересы момента. Эти интересы, как ни странно, не всегда совпадают. Настоящий художник обязан понимать разницу. Интересы момента иной раз быстро меняются. И если художник будет руководствоваться только ими, он неминуемо опоздает. В особенности с нашим неповоротливым, громоздким кинематографом, где от замысла до экрана проходит около трех лет. В искусстве нельзя быть флюгером и откликаться на каждое дуновение. Надо чувствовать глубинные интересы народа. Не дело также плестись в хвосте за руководящими указаниями и директивами. Сатира, санкционированная сверху, не сатира, а

конъюнктура. Наоборот, острые, проблемные гражданские произведения должны приводить в конечном счете к новым изменениям в обществе. В этом сила и действенность подлинного искусства...

А вот еще несколько записок, которые спрашивают об одном: «Скажите, пожалуйста, как Вам разрешили утвердить такой острый сценарий да еще запустить его для съемок?»

— Руководство Госкино и «Мосфильма» прочитало сценарий и, очевидно, сочло его нужным и полезным. Сценарий был принят к постановке сразу и без всяких замечаний или поправок. Кроме того, он был напечатан в альманахе, где публикуются киносценарии. Так что у меня не было никаких сложностей с запуском фильма в производство и с выпуском его на экран.

«Скажите, что вырезали из фильма?»

— Как это ни парадоксально, из фильма не вырезано ни одного кадра. Пришлось, правда, под руководящим напором переозвучить несколько реплик, сделать так, чтобы они не были, по разумению начальства, чересчур резкими. Но, думаю, какого-либо серьезного ущерба в результате этих поправок фильм не понес.

Записка: «Вы уверены, что Ваша картина — комедия?» Другая записка: «Когда я смотрел фильм — смеялся. Посмотрев — погрустнел».

— «Гараж» — трагикомедия. Меня давно привлекает этот жанр. Жизнь состоит из смешения грустного и веселого, печального и смешного, серьезного и легкомысленного. Мне очень хотелось, чтобы на «Гараже» смеялись и плакали. А главное — думали! Думали о себе, о жизни, о своем месте и своей роли в жизни. Одни утверждают, что она совсем не смешная, скорее, грустная. Другие считают, что «Гараж» — веселое зрелище. Я думаю, правы и те и другие. Дело в том, что в каждом человеке чувство юмора развито по-разному...

Очень каверзное, неожиданное послание: «Вы говорите, что были на собрании, которое послужило поводом для создания фильма. А как Вы себя вели на нем? Для кого из персонажей фильма прототипом послужили Вы сами? Не спали же Вы на самом деле?»

— Признаюсь честно, такого вопроса я не ожидал. Конечно, очень хотелось бы ответить, что я смело ввязался в схватку с несправедливостью, встал грудью на защиту обиженных, что роль, которую играет Ахеджакова, написана с меня. Но, к сожалению, я вел себя так же, как трусливое большинство. Меня возмутило поведение правления. Я протестовал, но не вслух — только рядом

сидящим соседям. Фактически тоже промолчал... Сначала мне было все безразлично, я ведь забежал на собрание на несколько минут, а потом, когда страсти накалились, побоялся, что меня могут вышвырнуть из списка, и не рискнул ввязаться в схватку. Член-корреспондент Смирновский во многом автобиографичен. И не только, в ситуации с гаражом, но и в социальном плане. Многие мысли Смирновского близки авторам фильма. Мне было мучительно стыдно за свое поведение на этом собрании. Но если я не решился вступиться за невинно пострадавших тогда, то постарался это сделать, поставив «Гараж». Этим фильмом я стремился загладить свою личную вину, компенсировать трусость, общественную пассивность, проявленные мной на том собрании. Постановка «Гаража» была для меня самого необходима как человеческое самоутверждение...

Читаю записку: «А как вы оцениваете себя, свое место в нашем кинематографе?»

— Искусство — не спорт. Это в спорте пробежал быстрее всех, рванул ленточку на финише — и вот ты первый. Или прыгнул через планку выше остальных — и ты чемпион! В искусстве другие критерии. Не говоря о том, что не дело художника ставить самого себя на пьедестал или заниматься самоуничижением. Оценка творчества — занятие публики, критики, дело времени.

И вовсе не применительно к себе я вспоминаю одну историю, которая мне симпатична. Где-то на Западе известному скрипачу корреспондент задал аналогичный вопрос:

— Какое место в мире среди скрипачей вы занимаете? Скрипач мгновенно ответил:

— Второе!

Корреспондент изумился скромности музыканта:

— Почему — второе! А кто же на первом месте?

— На первом — многие! — ответил скрипач.

Ага! Вот записка, которую я давно ждал: «Докатились! Сделали фильм против интеллигенции!»

— Автор записки, очевидно, считает, что раз действие происходит в среде научных работников, значит, бичуются нравы интеллигенции. Причем по тону записки ясно, что автор ее считает себя интеллигентом и обижен на создателей фильма. Улавливается и подтекст: мол, что же вы против своих-то?! Я рад, что наша картина принимается неоднозначно, что есть не только сторонники, но и противники. Если сатирический фильм нравится всем безоговорочно, значит, сатира не попала в цель.

Во-первых, мне кажется, автор записки путает интеллигентность с образованностью. А это не адекватные понятия. Можно иметь диплом об окончании института и

оставаться хамом. Можно защитить диссертацию и быть обывателем. Можно даже стать лауреатом и быть мещанином. Подлинно интеллигентные люди есть и в рабочей и в крестьянской среде. Мне кажется, что интеллигентность сродни духовности.

А во-вторых, против каких «интеллигентов» направлен фильм? Разве персонаж, так достоверно сыгранный И. Саввиной, интеллигентен? Это демагог, ханжа, двурушник, несмотря на докторскую степень и должность заместителя директора института. Разве есть какая-нибудь духовность в персонаже В. Невинного, изобразившего этакого «научного» долдона? А многоликий председатель правления в изображении В. Гафта? Изворотливая лиса, приспособленец, блат-мейстер — разве он представитель интеллигенции? У этих людей имеются только внешние атрибуты интеллигентности, а внутри это бездуховные мещане, одержимые жаждой карьеры, наживы и власти. Именно против этих персонажей и направлены злость и сарказм авторов фильма. А человек, написавший записку, невольно поставил себя в ряд именно этих людей и таким образом немножко высек себя. Ведь ясно, что симпатии съемочной группы принадлежат Елене Малаевой, которую играет Л. Ахеджакова. Она показывает подлинного интеллигента в самом высоком смысле этого слова...

Читаю еще одну записку: «Это было бы так смешно, если бы не было так грустно! Что делать с этой страшной болезнью „вещизма“? Как лечить ее?»

— У нас так называемый «вещизм» во многом определяется постоянным дефицитом товаров, невозможностью купить то, что хочешь. Ни в одной стране мира люди не прибегают к таким невероятным ухищрениям, как у нас, чтобы купить какой-нибудь сервант или автомобиль. Поэтому за рубежом недоступны многие радости, которые испытывает наш человек, купив, к примеру, стиральную машину или обеденный сервиз. Но в принципе желание человека жить с комфортом — естественно. Нет ничего дурного в стремлении человека окружить себя красивыми, удобными, модными вещами. Плохо, когда это стремление оказывается самодовлеющим, когда любовь к вещам заменяет подлинные идеалы. Ужасно, когда ради приобретательства, накопительства человек способен на забвение святы истин, может пойти на предательство, забыть о чести и совести. Некоторые видят в обогащении главный смысл жизни. Духовность для них — пустое слово, идеалы — болтовня, добро и совесть — пережитки прошлого. Мне кажется, подобных людей ничто не излечит... Да и сходство между художником и доктором заключается только лишь в том, что художник может поставить

диагноз болезни общества, а выписывать рецепты не его дело. Но точно угадать диагноз — ведь тоже немало. Это очень и очень важно!..

Множество записок о конце фильма: «В конце фильма набрасываются на совсем „нейтрального“ спящего толстяка — ведь это показатель того, что спорили зря и боролись зря».

«Нам не по душе конец вашей картины. Концом вы сгладили всю остроту фильма».

«Следует ли расценивать несчастливый жребий спящему как назидательное наказание за социальную неактивность?»

«Все на „отлично“, а вот конец фильма неправдоподобен. Не лучше ли было выбрать другую „жертву“?»

«Счастливый конец не проистекает из логики вашего фильма. Было бы честнее, если бы конец был другим.

P.S. У вас хобби — счастливый конец?»

«Не правда ли, спящий толстяк не вызывает никаких отрицательных эмоций. И все, кто боролся за справедливость, по отношению к спящему — жестоки. Счастливого конца в фильме нет!»

«Я читал сценарий „Гаража“ в альманахе киносценариев. Там был другой финал. Чем вызвано изменение финала картины?»

— Как видите, о финале много различных мнений. В опубликованном сценарии был действительно другой финал. Фильм должен был кончиться в тот момент, когда пайщики приступают к жеребьевке. Когда мы писали сценарий, нам было безразлично, кто именно вытащит несчастливый жребий. Дело было не в этом. Кроме того, персонажи еще не были живыми, конкретными. Нам же, авторам, важно было затронуть лишь проблемы, которые волновали нас. А кто пострадает от случая, от жребия, значения для нас в то время не имело. Но когда все герои сошли с бумаги на экран, обрели плоть и кровь, когда их сыграли превосходные актеры, мы поняли, что зритель не простит нам неопределенности. Мы обязаны дать конкретный ответ, кто же в результате всей этой свары пострадает. Тогда мы стали думать. Любого из положительных персонажей наказывать нам было жалко, мы их полюбили и считали, что это будет несправедливо. Наказать кого-либо из отрицательных героев казалось нам очень примитивным. Вот, мол, зло и наказано! Мы долго ломали обе наши головы, кого же нам избрать козлом отпущения. И выбор пал на спящего пайщика. Во-первых, он не участвовал в борьбе, он проспал. И за эту неактивность его вполне можно было наказать. Во-вторых, он толстый. Толстяков же, как правило, не жалеют, над ними смеются. В-третьих, некоторые зрители по «Кинопанораме» знают, что спящий пайщик — режиссер фильма.

В этом был налет самоиронии. А некоторые могли усмотреть, что вся эта фантасмагория приснилась режиссеру. Одним словом, в этом варианте конец получался таким, что его можно трактовать по-разному. И это, как мне думается, хорошо...

А вот записка, ударяющая по фильму с другого бока: «Ваш фильм — облегченная критика. У нас есть немало недостатков, но Ваш фильм тенденциозен, он похож на „капустник“. Временами напоминает балаган. Неужели нельзя было всерьез ударить по болезням нашей жизни?»

— Что можно ответить на подобную записку? Она меня изумила. Чего-чего, а такого я не ждал. Единственное, что я могу сделать, — это поблагодарить за критику. Обещаю в своем следующем фильме подойти к работе более серьезно. Постараюсь в следующий раз «ударить» по нашим недостаткам так, чтобы ни от кого ничего не осталось. Спасибо за урок!..

Объединяю еще две однородные записки: «От юмора к злой сатире — это закономерность или случайность в Вашем творчестве?»

«Эльдар Александрович! До сих пор Вы делали удивительно добрые фильмы. Чем объяснить появление такой злой картины, как „Гараж“?»

— На этот вопрос я постараюсь ответить подробнее, потому что он не так прост, как кажется. Для начала скажу, что я не считаю комедию «Гараж» злой. Скорее, я назвал бы «Гараж» жестким, резким фильмом, но при этом, я настаиваю, фильм вовсе не злой, скорее, добрый. Попытаюсь объяснить. В прошлых наших пьесах и сценариях мы все время занимались поисками и разработкой характера положительного комедийного героя. Сделать смешным положительный персонаж куда труднее, нежели отрицательный. Ведь над положительным героем не хочется издеваться, наоборот, ты всегда радуешься, умиляешься тому, что существуют такие бескорыстные чудаки, готовые в ущерб себе бороться ради добра и честности.

Если взглянуть на историю комедийного жанра, то очень редко встретишь, чтобы главным героем веселого произведения было лицо положительное, светлое, доброе. И это понятно, ведь именно отрицательные герои так и просятся в комедию. Высмеивать людские пороки — скупость, злость, корыстолюбие, чинопочитание, ханжество, взяточничество, бюрократизм и так далее — легче для комедии и, более того, это ее призвание.

«Гараж» — комедия сатирическая, комедия нравов, высмеивающая недостатки, болезни, пороки. «Гараж» — комедия обличающая. И было бы странно делать ее со слезами радости и умиления. Недостатки, которые бичуются в фильме, вызывают

злость и гнев авторов. Мы хотим, чтобы люди избавлялись от тяжелого, звериного наследства, очищались, видели свои некрасивые черты, и наша лента должна была помочь им в этом.

Но ведь отнюдь не все герои «Гаража» — плохие люди. Кстати, большинство из них вовсе не дурны. Они являются жертвами трудных обстоятельств, которые приводят к очерствению души и воинствующему эгоизму. Люди вообще не делятся на хороших и плохих, на голубых и вымазанных одной черной краской. Каждый человек — это особый мир, в котором зачастую уживается несовместимое. Даже в так называемом «отрицательном» персонаже всегда стараешься отыскать и какие-то светлые черты. Обратите внимание, какая Аникеева заботливая бабушка! Когда она узнает, что украли машину, у нее вырывается вздох облегчения и радости, что несчастье произошло не с внуком. И лишь в одном персонаже мы не смогли раскопать ничего симпатичного — в директоре рынка. Она нам антипатична во всем, мы не смогли пересилить своего отношения и не наделили ее ни одним добрым чувством, ни одним приличным поступком. Этим мы, кстати, обеднили образ, сделали его более плоским и прямолинейным.

Большая часть персонажей картины — так называемое «болото». Эти существа в равной мере способны как на зло, так и на добро. Но кроме них в фильме действуют прекрасные, душевные люди. Младший научный сотрудник Елена Малаева — прямая наследница Деточкина, Лукашина, Новосельцева. Ее честность, отвага, жажда справедливости поднимают эту «малышку» на прекрасный гражданский и человеческий поступок. А персонажи Г. Буркова, Г. Стриженова, А. Мягкова, С. Немоляевой — разве они скверные люди? А теперь вспомним еще один очень важный эпизод — сцену сумасшествия жены Гуськова. Какие встревоженные лица, какие скорбные глаза смотрят на несчастную женщину, временно лишившуюся рассудка от потрясений страшной ночи. «До чего мы докатились, как мы могли опуститься до уровня скотов!» — читаем мы на этих лицах. В глазах людей боль, печаль, сожаление, раскаяние.

Я ставил этот важнейший для фильма эпизод как сцену очищения. У древних это называлось «катарсис». Печальная мелодия тромбона, написанная превосходным композитором Андреем Петровым, усиливает моральную кульминацию фильма. В комедии побеждает добро, а не зло. В ней действуют не только мрачные, но и светлые силы. Мы хотели, чтобы фильм утверждал человечность, призывал к борьбе за нее, с горечью выявлял темные стороны человеческой души. Намерения создателей фильма ясны — помочь людям, а вовсе не злорадно сказать им о

том, насколько они дурны. Поэтому я считаю фильм добрым. Именно добрым, а не добреньким, сладеньким, сахаринным. Разницу эту очень важно понимать. А она такая же, как между натуральным полотном и синтетикой...

Так! А теперь иная критика. Я ждал этих упреков в клевете и дождался. Читаю записку: «Не кажется ли Вам, что своим фильмом Вы оскорбили советских людей? Конечно, в нашем обществе есть недостатки, но Вы все сгустили, довели показ наших людей до карикатуры!»

— В ответе на предыдущую записку я частично затронул и этот вопрос. Но теперь, после получения этого знакомого, нехитрого упрека, хочу добавить еще. Судя по тону, автор считает себя защитником народа и защитить он его хочет, в частности, и от меня. Но, во-первых, от меня не надо защищать народ. А во-вторых, подобная защита сродни медвежьей услуге. В связи с укором такого рода хочется порассуждать о патриотизме. По-моему, есть два вида патриотизма — подлинный и ложный. Подлинное чувство никогда не кричит о себе, оно довольствуется сутью. К беспрестанным заверениям в любви, как правило, прибегают фальшь и неискренность. Хочу привести странную на первый взгляд аналогию. Существуют два сорта осенних грибов-опят — подлинные и ложные. Ложные опята очень похожи на настоящие, они ловко камуфлируются. Только опытный, хороший грибник способен увидеть различие. А разница между ними колоссальна. Если подлинные опята — вкусные, замечательные грибы, то от ложных опят не миновать отравления. А в больших дозах ложные опята просто смертельны.

Очень часто глубоко интимное чувство любви к Родине, к своему народу, частью которого мы являемся, подменяется трескучими, бездушными фразами. Ахматова сказала:

> О, есть неповторимые слова!
> Кто их сказал — истратил слишком много...

Художник, который в своем творчестве руководствуется чувством подлинной любви к своему народу, желанием, чтобы людям жилось лучше, который страдает от окружающей его несправедливости, имеет, как я думаю, право говорить самую горькую правду. Потому что намерения его честны и благородны.

В заключение хочу добавить еще одно: я охотно допускаю, что «Гараж» может не понравиться, отнюдь не потому, что в нем заложена острота и резкая критика, а просто-напросто своим художественным воплощением. Каждый человек волен в своем приятии или неприятии произведения искусства. Я понимаю, что

могут найтись зрители, для которых наш фильм неинтересен, неубедителен, не обладает эстетической ценностью. Значит, в комедии допущены просчеты: либо слаба драматургия, либо неточна режиссерская трактовка, либо есть срывы вкуса. Я отнюдь не считаю наш фильм этаким безгрешным эталоном. Его делали живые люди, которым не чуждо ничто человеческое. Главное, в чем я могу заверить зрителя, — в нашей работе не было самоуверенности, равнодушия, не было здесь и творческой сытости...

Записки подошли к концу. Я поблагодарил зрителей за доброжелательность, терпение, активность. Каждая записка и каждый ответ вызывали бурную реакцию. Зал дышал, жил, смеялся, хлопал, шумел, спорил. Это была замечательная встреча. Судя по запискам, моим зрителем был огромный, живой, мыслящий, тонко чувствующий, на все реагирующий, все подмечающий, образованный, с чувством юмора, с глубоко развитыми гражданскими чувствами прекрасный зал-собеседник. И когда мы говорим стертую фразу о том, как вырос наш зритель, то даже не подозреваем, насколько мы правы.

Мне поднесли несколько гвоздик, я попрощался с залом, сгреб в карман записки — может, пригодятся — и ушел за кулисы.

Когда я покинул Дом культуры, зрители уже разошлись. Площадь была пустынна. Когда я садился в машину, электрик выключил лампочки, опоясывающие рекламу фильма. Ощущение нарядности исчезло. Обыкновенная, неважно освещенная площадь в обыкновенном провинциальном городке. Вокруг была ночь, и мне нужно было больше часа ехать по скользкому зимнему шоссе в Москву. Директриса, выскочившая без пальто, приветливо помахала мне, я посигналил ей в знак прощания и поехал домой. Я понял, что с выходом фильма на экран работа над ним отнюдь не кончилась. Ехал и думал о том, как хорошо, что фильм не оставил людей равнодушными, что картина задела за живое, что она вызывает споры и размышления.

Пожалуй, это и есть счастье.

P.S. Со времени этой встречи прошло немало лет. Недавно, в 1995 году, я пересмотрел «Гараж». Одновременно огорчился и обрадовался. Как автор, создатель фильма, я обрадовался тому, что фильм не постарел, что актуальность его не поблекла, что сатирический заряд не ослабел, что и стилистически картина не архаична.

Огорчился же я как гражданин своей страны. Огорчился потому, что фильм не постарел, актуальность его не поблекла, сатирический заряд не ослабел...

Как гражданин, я предпочел бы такую оценку ленты:

— Все эти недостатки, которые высмеиваются в «Гараже», давно изжиты, ушли в прошлое. И поэтому фильм ваш — старый хлам, он ломится в открытую дверь.

Радость моя как гражданина была бы в этом случае куда сильнее, нежели огорчение мое как художника. Но, увы!..

О ЛИИ АХЕДЖАКОВОЙ

Если судить по стандартным меркам, Лия Ахеджакова никогда не могла бы стать актрисой: маленький рост, неправильные черты лица, самый обычный, скорее даже писклявый голос, ни степенного достоинства, ни важной осанки — в общем, вроде бы ничего особенного. Мечтать при таких внешних данных о карьере актрисы было нелепо. Но талант, который нельзя было не заметить, помешал. Пришлось принять ее в театральное училище, а потом даже допустить до театральных подмостков. Правда, ее сразу же поставили на место — определили в детский театр. (Мол, всяк сверчок знай свой шесток.)

Актерская биография Ахеджаковой началась с изображения забавных зайчиков, сорванцов-мальчишек, трогательных пионерок, чертиков и лягушек-путешественниц. На какой-то новогодней елке ей даже довелось играть Ржавчину! Работать в детском театре отнюдь не легче, нежели в театре для взрослых, но Ахеджакова сразу же была заключена в тиски определенного амплуа — «травести». И вырваться из него казалось невозможным. Однако в каждом «зайчике» и «чертике» светилось такое дарование, что было ясно: артистка способна на большее, диапазон ее таланта огромен, ей по плечу самые разнообразные роли, как трагические, так и комические. Однако это было ясно в первую очередь зрителям детского театра — пионерам! А от них ничего не зависело.

После роли Женьки в водевиле Анатолия Алексина «Мой брат играет на кларнете» актриса привлекла к себе внимание театралов, о ней заговорили. И тем не менее путь в большое искусство для взрослых оказался долгим и нелегким. Мешала косность мысли многих театральных и кинорежиссеров, тем паче что ни те, ни другие, как правило, не посещают детских театров. И все-таки Лию Ахеджакову стали приглашать в кино на крохотные эпизодические роли. В каждом эпизоде было видно ее уникальное дарование, неповторимость ее личности, обаяние таланта. Так постепенно, от эпизода к эпизоду, завоевывала она право играть в кинематографе первые роли.

По отношению к Ахеджаковой я проявил себя не лучше других режиссеров. Поначалу я ей доверил маленький эпизод в фильме «Ирония судьбы, или С легким паром!». Когда я начал работать с актрисой, то понял, что вернее было бы сказать так: не я ей доверил, а она оказала мне честь, согласившись играть этот эпизод. Первое непосредственное знакомство с Ахеджаковой —

как с актрисой, так и с личностью — покорило меня. Она сыграла подружку героини — роль практически не выписанную — так, что о персонаже Ахеджаковой можно написать целое исследование. За этой маленькой чернявой «училкой» вставал образ восторженной идеалистки, беззаветно преданной школе, отдающей всю свою жизнь делу воспитания детей. Ясно, что для нее слова Н. А. Некрасова: «Сейте разумное, доброе, вечное» — девиз жизни, ее суть. Ясно, что школьники на ее уроках, пользуясь бесконечной добротой учительницы, устраивали всякие каверзы, отчего она, наверное, не один раз рыдала. Ясно, что никакой личной жизни у нее нет и не было. Потому-то она так бескорыстно счастлива за свою подругу Надю, к которой пришла любовь. Какую сложную, неоднозначную гамму переживаний сыграла актриса, когда она во время поцелуя героев уходила на цыпочках, пятясь задом из квартиры подруги. Тут и любопытство, и сочувствие, и деликатность, и радость за подругу, и сожаление, что ее-то саму так никто и никогда не целовал...

После встречи с Ахеджаковой в «Иронии судьбы» я не мог представить свой следующий фильм без дальнейшего сотрудничества с замечательной артисткой.

Роль секретарши Верочки в пьесе «Сослуживцы» была иной, нежели в фильме «Служебный роман». Законодательница мод в «статистическом учреждении», молоденькая длинноногая хищница, желающая побыстрее и повыгодней выскочить замуж, практичная, бездуховная барышня — такой была Верочка в пьесе.

В сценарии картины мне захотелось обогатить этот, в общем, довольно тривиальный персонаж. Мне очень импонировала мысль пригласить на эту роль Лию Ахеджакову. Мы с соавтором трансформировали образ, постарались «надеть» его на психофизические данные артистки. По сути, из прежнего характера мы оставили лишь одну черту — «законодательница мод». Мы понимали, что эти претензии секретарши при ее занятной внешности дадут новый комедийный эффект. Когда урок Калугиной — как надо завлекать мужчин, нравиться им, какую походку следует выбрать, как одеваться — дает Лия Ахеджакова, это в сто раз богаче, интереснее, сложнее и смешнее...

В сатирической комедии «Гараж» мы уже специально писали главную роль, Елены Малаевой, для Ахеджаковой. На ее долю выпал персонаж, который нес в себе, если только так можно выразиться, «бациллу совести». Мы уже хорошо знали характер актрисы, ее манеру поведения. Было бы, наверное, проще и легче, чтобы поворот собрания к справедливости и чести совершал эдакий «обаятельный Штирлиц», какой-нибудь супермен или

суперменша. Но нам казалось более правильным предназначить эту святую роль неказистой, как и ее старенький «Москвич», матери-одиночке. Нам думалось, что, если всю бучу поднимет забитая жизнью, но не потерявшая главных критериев «шмакодявка», как ее обзывают в фильме, это будет и более жизненно и более глубоко. Ведь изменить течение собрания какому-нибудь именитому или представительному мужчине куда легче, чем маленькой, не занимающей никакой должности, не обладающей никаким влиянием женщине.

Но в этом случае от исполнительницы требовались исключительные личные качества. По моему мнению, Ахеджакова обладала ими полностью.

Приступая к работе над фильмом, я сказал себе: «Если Ахеджакова не сможет по каким-либо причинам играть роль Малаевой, то я или отложу съемки до того времени, когда она освободится, или же вообще не стану снимать картину без нее».

В чем же секрет ее таланта? Главное в этой актрисе — удивительное растворение ее человеческой сущности в ролях, которые она играет. Ахеджакова в жизни — человек деликатный, искренний, застенчивый, одухотворенный, скромный и вместе с тем принципиальный и непримиримый к несправедливости и злу. И вот эти личные качества наполняют каждую ее актерскую работу. Ахеджакова не может, по-моему, сыграть злодейку или же неприятную, непривлекательную героиню. Если ей поручить отрицательную роль, я думаю, симпатии зрителя окажутся на стороне этого отрицательного персонажа.

Огромную радость испытал я, работая с Лией Ахеджаковой над «Небесами обетованными». Ее персонаж — опустившаяся художница, бомжиха Анфимья Степановна (или просто Фима), обладает неиссякаемым запасом жизнестойкости. Ей наплевать на все условности, она, в частности, не стесняется и просить милостыню. Побираясь, она вносит в нищенство своеобразный артистизм и очаровательную наглость. Любит Фима и к бутылочке приложиться. Она остра на язык, находчива, презирает любое начальство, отрицает фальшивые ценности. Кажется, что Фима порхает по жизни легко и бездумно. Но в этой маленькой бесшабашной забулдыге живет невероятное чувство собственного достоинства, она верный, преданный друг, нежная, любящая сестра, она снисходительна к житейским слабостям других, а в ее сердце сохранилось нетронутое пространство для чистой, праведной любви, которая проявляется к отставному полковнику скрытно и целомудренно. Фима — талантливое, привлекательное существо во всем, даже в побирушничестве. За этими качествами проглядывает уникальный талант очаровательной актрисы, щедро

наделившей свой персонаж собственным душевным богатством. Работать с Лией Ахеджаковой — наслаждение и счастье.

Творчество Ахеджаковой очень демократично. Ее человеческие и гражданские привязанности всегда с угнетенными, обиженными, оскорбленными. Она всегда против сытых, самодовольных, властолюбивых, толстокожих. Ее персонажи неизменно трогательны, наивны, беззащитны. Она сочувствует слабым и ненавидит жестоких. И в этом ее творческое кредо совпадает с позицией великого Чарли Чаплина — защищать бедных и несчастных. С Чаплиной ее роднит и другое: при серьезном, почти трагическом внутреннем отношении к событиям выражение их часто бывает нелепым и отсюда — смешным. Но Ахеджакова никогда не старается просто развеселить зрителя, не корчит гримас в угоду невзыскательным вкусам. Она всегда погружена в образ и действует изнутри характера. Когда Ахеджакова вошла в роль, ее можно смело ставить в любые новые, совершенно неожиданные обстоятельства — она никогда не выбьется из образа.

Ахеджакова, так же как и Андрей Мягков, принадлежит к редким артистам, которые способны на изумительные импровизации. Причем находки ее не только актерского плана, но и часто литературные. Живя в образе, она может «подкинуть» авторам реплику, которая очень точно выражает суть персонажа.

Ахеджакова любит людей, и поэтому каждая роль, созданная ею, так привлекает самые разные слои публики. Ее огромные глазищи излучают свет, притягательность, боль, нежность, и все это проникает в сердца зрителей. Природа редко сотворяет чудо. Но в случае с Ахеджаковой ей это удалось.

КИЕВСКАЯ «ГАСТРОЛЬ»

В ноябре 1979 года мне неоднократно звонили из Киевского Дома кино — приглашали приехать. Киевляне хотели устроить мой творческий вечер — сначала выступление, ответы на вопросы, а в заключение встречи показ «Гаража». Я не соглашался и не отказывался, все откладывал, тянул. Ехать почему-то не хотелось. Как будто я предчувствовал беду.

Однажды в дверь моей квартиры раздался звонок. На пороге стоял оператор «Мосфильма» В. Климов. В руках он держал знаменитый киевский торт и бутылку прославленной украинской горилки с перцем. Климов только что приехал из Киева и был, по сути, всего лишь курьером, передаточным звеном. Работники Киевского Дома кино попросили вручить мне это подношение. Я попытался уклониться от даров, но Климов всучил мне их в руки и удалился. Подарки эти были мне ни к чему. Торты я из-за своей роскошной комплекции не ем, а к водке, в том числе и к горилке, отношусь спокойно. Положение было дурацкое, тем не менее слабость я вроде бы проявил, подарочки принял.

А через несколько дней снова позвонили из Киева. Милый женский голос осведомился, получил ли я маленькие сувениры с Украины, и опять повторил свое приглашение. Я почувствовал себя почему-то обязанным. Отказываться после этой безгрешной и бессмысленной взятки тем не менее было как-то неловко. И я, досадуя на свою мягкотелость, согласился. Времени свободного у меня не хватало, и мы порешили, что я приеду только на один день. Утром сойду с поезда, день потрачу на осмотр города, вечером выступлю и прямо из Дома кино отправлюсь на московский поезд.

Если бы Ирина Некрасовская, секретарь секции художественного кино украинского союза кинематографистов, смогла предвидеть, чем все это кончится, она, я думаю, не была бы так настойчива, приглашая меня.

Итак, я отбыл в столицу Украины... Наверху, на багажной полке, подпрыгивали от рельсовых стыков яуфы (железные ящики для перевозки кинопленки) с «Гаражом». О фильме, хотя он еще не вышел на экран, ходили фантастические слухи. Скорее всего, всяческие вымыслы и домыслы гуляли именно потому, что его выпуск несколько подзатянулся. Я закончил картину полгода назад до моей поездки в Киев, в мае 1979 года. Ленту, к моему изумлению и, конечно, радости, приняли почти без поправок. Заставили отредактировать всего пять или шесть реплик. К примеру, в оригинале картины персонаж О. Остроумовой изрекал

такой афоризм:

— Законным путем идти можно, дойти нельзя.

После переделки фраза звучала так:

— Законным путем идти можно, дойти трудно.

Персонаж В. Гафта произносил:

— ...согласен на жеребьевку при условии, что вы пожалеете родное правление...

Словосочетание «родное правление» показалось Ф. Т. Ермашу подозрительным, и он повелел это убрать. В результате Гафт говорил следующее:

— ...согласен на жеребьевку при условии, что вы все-таки пожалеете правление...

Вместо фразы героини И. Саввиной:

— ...звонили из высокой организации...

В фильме звучало:

— ...звонили из весомой организации...

Было еще несколько замечаний такого рода. К сожалению, я уже не помню, а надо бы было каждый раз записывать, чтобы сохранить все те невероятные, непредсказуемые поправки и замечания, на которые способен лишь разум перестраховщика.

Короче, острый, жесткий «Гараж», в котором неприглядно показывалась модель нашего общества, был принят с минимальными потерями. По сути, это были блошиные укусы. Такой либерализм разительно отличался от обычного поведения нашего киноруководства. Как правило, любое свободомыслие, просто шероховатость, всякое проявление раскованности на экране, скажем, в показе любви, жаргонизмы, невинные ругательства, вольность в костюмах, не говоря уж об острых ситуациях и фразах, выжигались из каждого фильма каленым железом. Наш «Гараж» весь целиком состоял из резкостей, разоблачений, намеков, аллюзий, нелестных параллелей. В Госкино, конечно, понимали, что исправлять, редактировать, подчищать картину бессмысленно. Фильм надо было либо запретить, либо выпускать так, как он был сделан.

Руководители Госкино проявили в данном случае смелость и даже, я бы сказал, вольнодумство. Поначалу я никак не мог объяснить этого приятного перерождения. Но все оказалось очень просто. Буквально за несколько дней до сдачи «Гаража» состоялся очередной пленум ЦК КПСС. На нем Л. И. Брежнев со свойственной лишь ему одному дикцией призвал к острой критике недостатков, советовал не взирать на лица, не бояться вышестоящих, избегать стертых слов, взглянуть на общественные процессы свежими глазами и еще что-то в этом роде. Признаюсь, я не читал его речи. К чему читать то, что не имеет никакого

значения. Это все было своеобразной игрой. Лидер говорил острые, резонные, справедливые слова, сочиненные ему референтами, журналистами и писателями. Их цитировали потом в выступлениях, статьях другие журналисты и писатели, ими клялись, их приводили телекомментаторы, повторяли лидеры рангом поменьше, но при этом ничего не делалось. У главы государства возникало ощущение собственной прогрессивности, но на самом деле это была фикция. Страной уже давно правил разросшийся до непомерности аппарат — государственный и партийный, — так называемое среднее руководящее звено. Эта гигантская опухоль — по сути, новый класс. И то, что противоречило интересам секретарей обкомов и райкомов, министров и их замов, председателей исполкомов и генералов, руководителей профсоюзов и комсомола, никогда не претворялось в жизнь, а бесследно таяло, сходило на нет, исчезало. Поэтому очередные либеральные призывы генерального секретаря были дорогой в никуда. (Глава, которую вы сейчас читаете, была написана много лет назад. Но я решил не выкидывать этого абзаца, ибо, к сожалению, многие из моих рассуждений остались справедливыми и сегодня.)

Но на этот раз шефы Госкино почему-то решили откликнуться на речь Л. И. Брежнева о критике. Вот, мол, не успел Леонид Ильич чихнуть, а кинематографисты уже отозвались непримиримым, сатирическим фильмом. На этой волне мне, видно, и удалось проскочить и сдать фильм без значительных потерь.

Но потом началось... Многие начальники на местах встретили картину в штыки, она им была явно «против шерсти». Ермаша стали одолевать негодующими звонками разные советские вельможи, выражать неудовольствие, требовать купюр в уже принятой картине. Правда, мнения, как я потом узнал, были разные. Среди самых крупных величин в стране нашлись не только противники, но и поклонники ленты, признающие ее полезность для общества. Например, 120 копий было заказано по распоряжению министра иностранных дел Громыко для советских посольств за рубежом, — случай беспрецедентный. И тем не менее влиятельные звонки допекли Ермаша, и он вызвал меня к себе. Суть нашего разговора — а он случился месяца через три после приемки им «Гаража» — сводилась к тому, что надо обязательно вынуть из фильма всю историю с рассказом академика о походе ученых на овощную базу, о визитной карточке ученого, которую покупатели находили в пакетах с картофелем. Я сказал, что вырезать это невозможно, так как повиснет вся линия персонажа, которого играл Леонид Марков, и

застопорится фабульный ход, ибо драматургия такова, что все дальнейшие события в этом фильме вытекают из предыдущих. Ермаш тогда предложил не выбрасывать, а переозвучить эпизод, вложить в уста героев совсем другие слова, сочинив иную историю. Я сказал, что подумаю. Ушел. И не стал торопиться — нарочно тянул время. Через месячишко пришел к министру и с невинным видом предложил следующее: что, если научные работники будут сортировать на овощной базе не картофель, а, скажем, ананасы? Ведь известно, что ананасов у нас в стране нет, — мы их не покупаем. Таким образом уйдет сатирический запал, так как ситуация станет нетипичной. И я простодушно уставился на министра.

Но наш Ермаш был совсем не глуп. Он сразу раскусил, что если картофель заменить ананасами, то в ситуации появляется издевка. Когда ученые посылаются на овощную базу сортировать и паковать картошку, это нормально. Вернее, ненормально, но понятно. Мол, суровая необходимость! А в случае с ананасами появляется элемент глумления. Министр потребовал от меня новой версии.

Тогда я подумал еще немного и предложил новый сюжетный ход: «А что, если всю лабораторию Смирновского отправили не на овощную базу, а послали убирать и мыть Олимпийскую деревню?» Это было, кстати, взято из жизни. Готовились к Олимпиаде. Как любое глобальное мероприятие, оно отозвалось перенапряжением сил. И целые организации квалифицированнейших интеллигентов посылались подчищать за строителями. Министр представил себе разговор о том, как академики и доктора наук убирают мусор, моют пол и окна, чистят туалеты, и поежился.

— Ладно, черт с тобой! — сдался Филипп Тимофеевич. — Пусть остается все как было.

И я ушел победителем. Однако эта беседа не носила лишь теоретический характер. Надеясь, что я буду делать исправления в картине, Ермаш приостановил все работы по тиражу «Гаража». Ведь поправки надо было выполнить в оригинале, с которого потом идет массовая печать. То, что поправки предлагались в картину, производство которой закончилось три месяца назад, принятую актом Госкино, по которой уже велось тиражирование, было, конечно, неслыханно. Я уже не говорю о безнравственности самих замечаний, о том, что существовала подобная растленная система, но в данном случае это повлекло бы за собой еще и огромные финансовые потери. Ведь пришлось бы часть копий картины тиражировать заново. Но кого это интересовало? Не за свои деньги это делалось бы. А мы, как известно, ради чистоты

идеологии всегда были готовы на любые материальные затраты.

Приостановка тиража, возня вокруг картины не остались незамеченными. «Гараж» уже успели показать в некоторых московских учреждениях. Фильм видело определенное количество людей. Реакция на фильм всюду была близкой к шоку. Зритель, разучившийся видеть на наших экранах правду, не привыкший к резкому, откровенному разговору (не то что нынче), картину принимал восторженно, с горящими глазами. Но тут же добавлялось: «„Гараж“ никогда не выпустят на экран!» Никто не мог поверить, что ТАКОЕ покажут советскому народу. И тут, словно в подтверждение, случилось это торможение «Гаража» на пути к экрану. И поползли слухи, кривотолки, разговорчики, легенды. Дошли они, разумеется, и до Киева. Когда меня привезли на машине к Киевскому Дому кино, на тротуаре перед входом колыхалась огромная толпа желающих попасть на мой вечер.

Надо сказать, что день в Киеве я провел отменно. Ира Некрасовская меня встретила очень радушно. После устройства в гостинице украинские режиссеры дружески возили меня по городу, показывая достопримечательности. Кстати, погода стояла очаровательная. Режиссеры попутно рассказывали и о своих бедах, об украинских «кинодержимордах», о том, как пресекается все живое, о душном идеологическом прессинге. Потом последовал вкусный обед. Далее — экскурсия в магазин изделий народного творчества, где я купил красивые национальные вещи для своей новой квартиры. При покупке была одна симпатичная деталь — у меня не хватило денег, и мне с легкостью поверили в долг. Тут я понял, что стал очень знаменит! Я обещал, что вышлю одолженную сумму немедленно по возвращении в Москву (что, кстати, и сделал в первый же день). Атмосфера повсюду была невероятно гостеприимной, нежной, ласковой. Я был весь размягчен, расслабился, стал доверчив и вот в таком благодушном, любвеобильном и поэтому бесконтрольном настроении вышел на сцену Киевского Дома кино. Представил меня собравшимся, причем очень лестно, оператор и режиссер Юрий Ильенко.

— Добрый вечер, дорогие товарищи! — задушевно начал я. — Я очень рад, что приехал в ваш прекрасный город. Киев пленителен, неповторим. Конечно, кинематографист должен жить только в Киеве. Если бы здесь еще можно было работать, я бы обязательно переехал сюда...

Боже мой! Как откликнулся на эту непритязательную шутку зал! Началась долгая, бурная овация. Я скромно улыбался...

Разумеется, я был полным идиотом. Я не понимал, что

проделал путешествие не только в тысячу километров от Москвы, но и в сорок два года назад, в прошлое. Отнимите от семидесяти девяти сорок два, и вы поймете, какой год я имею в виду. Но осознал я это значительно позже...

А сейчас я чувствовал: контакт с залом возник замечательный. Лица светились улыбками, доброжелательством, из партера шла теплая, сердечная волна. Ее не могли омрачить отдельные мрачные, неулыбчивые физиономии. Я всегда чувствую партнера, ощущаю, как он ко мне относится, и плачу ему тем же. Тут в доброй, дружеской атмосфере я развернулся вовсю. Был, что называется, в ударе.

Из зала посыпались записки. Я бойко отвечал, вечер явно удавался! Отвечая на какой-то вопрос, я подробно рассказал (зачем?!), как заставили И. М. Смоктуновского играть роль Ленина в фильме Ольшвангера «На одной планете». Это было после «Гамлета» и перед «Берегись автомобиля». После того как Смоктуновский отказался играть вождя, Иннокентия Михайловича пригласили в Ленинградский обком партии и стали уговаривать, чтобы он согласился. Обещали хорошую квартиру, намекнули, что в случае отказа ему не видать Ленинской премии (а он был представлен к ней за роль Гамлета) как своих ушей. Увещевали, угрожали, умасливали, покупали. И Смоктуновский — человек есть человек! — дал согласие.

— Посмотри, — горестно говорил он мне в гримерной, когда я приехал на «Ленфильм» с предложением ему играть роль Деточкина. — Я же не похож на Ленина, я вылитый Вальтер Ульбрихт. (Кто сейчас помнит этого гедеэровского фюрера?)

Никто не запомнил и артиста в роли вождя мирового пролетариата, которую Смоктуновский играл отнюдь не по призванию сердца, но Ленинскую премию он-таки получил. И кто сам без греха, пусть бросит в него первый камень!

В зал со сцены рассказывались многие вещи, о которых не принято было говорить, их скрывают, как дурную болезнь. Моя откровенность и чистосердечие, незнание обстановки, непонимание условий граничили, конечно, с полным кретинизмом!

Отвечая на вопрос о наших с Брагинским сочинениях для сцены, я, распаляясь, заявил, что наши пьесы, как, впрочем, и произведения В. Розова, М. Рощина, Л. Зорина, украинские театры почему-то не ставят. Пьесы идут во всех республиках СССР, в демократических и некоторых капиталистических странах, но только не на Украине.

— Впрочем, — добавил я, — наши пьесы играют у вас в республике в двух городах: Одессе и Севастополе. Наверное,

потому, что это города-герои!

Что тут было с залом! Люди падали от восторга со стульев. Эту бурную реакцию я отношу отнюдь не к качеству юмора, а к моей, с точки зрения сидящих в зале, неслыханной смелости. Сам я, правда, о своей доблести не подозревал...

Вечер в Киевском Доме кино продолжался. Оказалось, что за полтора часа можно успеть наговорить очень много ненужного! После антракта публика стала смотреть «Гараж», который своей тематикой являлся как бы продолжением того, о чем я ораторствовал в первом отделении вечера. А мы — киевские режиссеры, посмотревшие картину на первом сеансе, и я — отправились в ресторан на прощальный ужин. Застолье было сердечным, веселым и дружеским. Я был в центре внимания, это был, без сомнения, мой «бенефис». На душе было замечательно. Во время ужина я спросил с небрежной бравадой:

— Как вы думаете, доноса три будет?

Знающие обстановку и нравы, царящие в республике, режиссеры заверили меня, что доносов будет штук двадцать... Но я тогда принял это за гиперболу — художникам свойственно преувеличивать.

Кончился вечерний сеанс. Продираясь сквозь толпу, которая окружила меня с восторгами и поздравлениями, наша компания уселась по машинам и отправилась на вокзал. У вагона мы еще выпили шампанского, разбив пустую бутылку о буфер вагона. Прощаясь, киевляне говорили о свежем ветре, который я привез из Москвы, благодарили меня, приглашали приезжать снова. Некоторые из них связывали мое выступление с какими-то идеологическими переменами и новыми веяниями в столице, которые не дошли еще до их республики. Им трудно было предположить, что это лишь моя самодеятельность и неосторожность, неумение держать язык за зубами.

Не знаю, сколько было доносов... Порой мне казалось, их написали куда больше двадцати. В какое бы заведение, учреждение, министерство в Москве я ни приходил, сразу понимал, что и сюда настучали.

— Что вы такое натворили в Киеве? — спрашивали меня и в Госкино, и в ЦК КПСС, и на телевидении, и на «Мосфильме», и в издательствах, и в Союзе кинематографистов. Причем по блеску глаз спрашивающих, по их многозначительным улыбкам я понимал, — они осведомлены о происшедшем из первых рук, если только руки доносителей можно считать первыми.

Мне позвонили из Киева. Там после моего отъезда учинили полный разгром. Собралось бюро Киевского горкома партии разбирать это неслыханное дело.

Юрию Ильенко, который был председателем вечера, за то, что он не оборвал меня, не заткнул мне рот кляпом, не заклеймил в заключительном слове, объявили на бюро строгий выговор с предупреждением. Досталось крепко и директору Дома кино, и третьему секретарю райкома партии, в чьем ведении находился Дом кино, и Ирине Некрасовской.

В Москву полетели официальные и неофициальные бумаги, стенограммы, протоколы, письма, где красочно описывался мой однодневный визит в столицу Украины. Говорят (за точность, впрочем, не поручусь), сам Щербицкий звонил Ермашу, гневаясь на мое возмутительное поведение. К сожалению, я ничем не мог помочь людям, которые безвинно пострадали из-за меня. Мое заступничество только увеличило бы меру их наказания. Я мысленно поблагодарил судьбу за то, что уехал из Киева в тот же день, сразу же, пока еще не спохватилась некая компетентная организация, а то мог бы застрять там на неопределенное время. (Параджанов ни за что отсидел в украинских лагерях четыре года.)

Отголоски киевской истории я ощущал на себе несколько лет. И все-таки Москва — не Киев, и со мной — главным виновником заварухи — расправились куда легче, чем на Украине. По сравнению с тем, как могли бы — просто пустяки! Дважды Ермаш повышал зарплату группе режиссеров, но исключал из этой компании меня. Несколько лет не пускали меня за границу. Были еще многочисленные мелкие формы проявления немилости... В общем, ерунда.

Но если вдуматься, я же ничего крамольного в Киеве не сказал. Об этом же я делился со зрителями в российских аудиториях. Все, о чем я рассказывал, было правдой. Хотя это-то как раз и было ни к чему. Но, думаю, главным, что вызвало особенное бешенство украинских «коммунистов», — был сам «Гараж». Ибо если мое выступление можно квалифицировать как частное, то фильм — дело рук коллектива студии, государственного учреждения. В принятом же фильме как бы соучаствуют и руководящие инстанции, например, Госкино СССР, ЦК КПСС. И как только в Москве решились принять явно антисоветскую картину и посмели выпустить ее на экран? Украинские чиновники были «правовернее самого папы»...

И Украина дала отпор «Гаражу»!

После того как картина вышла на экраны, я получил колоссальное количество писем, замечательных, одобряющих, восторженных. Только 3 (!) письма, к моему изумлению, поносили картину. Признаюсь, я ждал более разноречивых оценок, большего неприятия. Около пятисот писем я получил из

разных областей Украины.

Л. Н. Пухтинский из г. Киева, 10 апреля 1980 г.

> ...очень удивляет и огорчает то, что на экранах Украины не идет Ваш последний фильм — «Гараж»... Несколько месяцев тому назад фильм этот широко рекламировался кинопрокатом, а потом рекламировать его прекратили, и по городу пронесся слух, что он вообще у нас демонстрироваться не будет...

М. Д. Рахлина из Харькова, 13 апреля 1980 г.

> ...дважды продавали билеты на «Гараж» и кормили всех какой-то чушью вместо... В Москве и Ленинграде идет «Гараж». Почему не показывают его у нас?..

Н. В. Тоцкая, Г. Рубежнов из Ворошиловградской области, 21 апреля 1980 г.

> ...мы не можем добиться демонстрации Вашего фильма ни для клубного просмотра, ни тем более для массового. Руководство областного проката никаких разъяснений не дает, кроме: «Нет. Нельзя. Временно снят». Отсутствие разъяснений вызывает массу версий, слухов и домыслов.

Л. А. Давыдов из Ялты, 30 апреля 1980 г., киномеханик:

> ...поступил этот фильм в наш кинопрокат в 1979 г., и с тех пор он лежит там без применения... Мне фильм «Гараж» не дали и сказали, что «он снят с экрана», тогда я спросил: «кто его снял?» Директор кинопроката объяснил, что пришло распоряжение с министерства. Тогда я попросил его показать это распоряжение, но он мне отказал...

А. Вусатый, г. Черкассы, 4 февраля уже 1981 г.

> Кинокомедия бьет в цель! И так, видно, бьет, что работники Областного управления кинофикации не выпустили ее на экраны... Я несколько раз обращался в письменной форме в управление кинофикации, даже в Госкино УССР, но это ничего не дало... Высылаю Вам ответ на одно из моих писем...

Тут же было приложено письмо А. Вусатому на бланке

«Управления кинофикации Черкасского областного Совета народных депутатов» и за подписью начальника управления С. Ф. Костенко начертано следующее:

> ...выпуск «Гаража» на экраны запрещен до особого указания Госкино УССР...

И. А. Гольдис, 30 мая 1981 г., Киев (с момента выхода картины прошло уже полтора года).

> ...Я уже не говорю о потерях государства оттого, что «Гараж» не посмотрело два миллиона киевлян...

И так далее, в том же духе. В одном послании очень трогательно и наивно требовали, чтобы я снял с работы секретаря Харьковского обкома за то, что там запретили «Гараж».

Я привел лишь сотую долю подобных писем. Кстати, уж попутно замечу, что не только украинцам не позволили увидеть мою картину. Вот письмо из Астрахани от М. Иноземцевой:

> ...зав. отделом газеты «Волга» Н. Куликова направила мое письмо в управление кинофикации. После чего я получила ответ: «...фильм «Гараж» не был выпущен на экраны кинотеатров ввиду отсутствия его (!) в конторе кинопроката. Начальник управления кинофикации И. Казимирова, от 8 сентября 80 г.»

Видимых причин запрета фильма в Астрахани я не ведаю, а вот почему «Гараж» не демонстрировали в г. Иваново, узнал. Сначала было письмо группы студентов текстильного института:

> Но, к сожалению, в г. Иваново этот фильм не показывается. Говорят, и не будет. Якобы кто-то запретил...

А потом в Иваново поехала со своими творческими вечерами Лия Ахеджакова, исполнительница одной из главных ролей в «Гараже». И там она выяснила: оказывается, отрицательный персонаж, которого играл В. Невинный, внешне очень похож на руководителя области. Этого было достаточно для запрета картины в Ивановской области. Картина пошла там только спустя шесть лет, когда двойника В. Невинного повысили и перевели в Москву. Хочется надеяться, что тут усердствовал не сам начальник, а его услужливые холуи...

Прошло около двух месяцев после моей злополучной киевской поездки. «Гараж» шел на экранах. В кинотеатрах стояли

очереди, зрители принимали картину на «ура», пресса либо поносила фильм, либо в основном отмалчивалась. Я готовился к съемкам новой картины. И вдруг — звонок из Союза кинематографистов. Меня приглашал к себе один из секретарей Союза А. В. Караганов.

— Расскажите, что у вас произошло в Киеве? — попросил Александр Васильевич.

Я рассказал. А. В. Караганов слушал внимательно, как бы сверяя то, что я говорю, с тем, что он читал в украинских доносах. Потом он сказал:

— Мы тут получили сигнал с Украины о вашем выступлении и должны ответить, какие мы приняли меры.

Далее он применил формулировку, которая меня и восхитила и растрогала:

— Вы не будете возражать, если мы пригласим вас на заседание секретариата и сделаем вам какое-то внушение?

— Я не буду возражать, — улыбнулся я.

А еще через пару недель я получил повестку, призывающую меня прибыть на секретариат. Последним пунктом повестки дня числилось: «Разное», — там, видно, и должно было быть мое разбирательство. Когда повестка дня была исчерпана, Кулиджанов посмотрел на меня, потом обвел глазами присутствующих приглашенных. А их было человек пятьдесят: работники Бюро пропаганды, сотрудники аппарата Союза, представители творческих секций и киностудий. Кулиджанову, видно, не захотелось обсуждать мой вопрос публично, и он сказал:

— Попрошу всех секретарей подняться в мой кабинет, — и, взглянув на меня, добавил: — И тебя!..

Мы отправились на третий этаж в кулиджановский кабинет. Едва мы, нас было человек восемь, расселись, Кулиджанов произнес:

— Последний вопрос — поведение нашего товарища, режиссера Эльдара Рязанова в Киеве. Я тут получил бумагу. — Кулиджанов отпер сейф и принялся за поиски доноса. — Так вот в ней красноречиво расписано, что он там натворил...

— Что ты там такое натворил? — тихо спросил меня Алексей Баталов, сидящий рядом со мной.

Я в ответ неопределенно махнул рукой. Кулиджанов продолжал копаться в бумагах, но нужный документ никак не попадался. Все молча ждали. Среди присутствующих секретарей помню А. В. Караганова, Г. Б. Марьямова, И. В. Таланкина, В. Н. Соловьева, А. В. Баталова.

— Черт бы побрал эту бумагу, куда она задевалась? —

пробормотал Лев Александрович.

— Так вы все и без нее знаете, — подсказал Г. Б. Марьямов.

— Что ты там учинил? — Баталов был заинтригован.

— Сейчас узнаешь! — шепнул я ему.

Кулиджанов сделал еще одну попытку, но шпаргалки из Киева так и не нашел. Тогда он махнул рукой и вернулся к столу.

— Без бумаги обойдемся. Так вот, Рязанов вел себя в Киеве недопустимо. И мы должны дать строгую оценку его безобразному поведению, — сказал Лева вяло и отписочно, явно не желая воскрешать подробности моей «киевской гастроли».

— По-моему, все в курсе того, как Рязанов выступил в Киеве. Это вызвало справедливое возмущение украинских товарищей. — Слова Кулиджанов говорил вроде бы резкие, но интонация была безучастной, равнодушной.

— Слушай, я ничего не знаю, — яростно прошептал Баталов. — Объясни мне, в чем дело.

— Я думаю, надо заслушать Рязанова, — усыпляющим голосом предложил первый секретарь Союза, заканчивая свою «обличительную» речь.

Я, конечно, подготовился к разбирательству и намеревался дать непримиримый отпор любым посягательствам на свою свободу и независимость. Но апатичное, не агрессивное по тону выступление Кулиджанова сбило всю мою боевитость. Я инстинктивно впал в его интонацию и неожиданно для себя ответил кратко и скучно:

— Да, я признаю, что выступал недопустимо. Меня очередной раз занесло. Обещаю секретариату, что это больше не повторится.

И я кротко сел. Кулиджанов сонно подхватил:

— Я думаю, мы примем к сведению раскаяние Рязанова и напишем соответственный ответ на Украину. Считаю заседание секретариата закрытым. Всем спасибо.

Вся эта процедура заняла не больше 3 — 4 минут. Все стали расходиться, а ничего не понимающий Баталов окончательно расстроился:

— Слушай, это не по-товарищески. Растолкуй мне, я умру от любопытства.

Но я оказался жесток:

— А теперь, Леша, это уже значения никакого не имеет... — И я хитро улыбнулся ему.

Я покинул стены Союза довольный. Я представлял, какую заваруху из этого дела раздули бы в Союзе писателей. Из меня бы сделали отбивную котлету. Сообщество писателей в нашей стране всегда было самым кровожадным. В кинематографическом Союзе же не захотели лить кровь. Они сделали вид, что осудили меня, я

сделал вид, что покаялся, а в Киев пошла, я думаю, убедительная бумага о том, как мне досталось, как меня проработал секретариат Союза. В результате было соблюдено все, что положено в таких случаях. Был донос, по нему приняли меры, наказали виновника, ответили, удовлетворив тем самым мстительные чувства доносчиков. И все остались довольны! О это великое умение! Тут я впервые оценил Кулиджанова и, наконец, понял, почему именно он руководил нашим Союзом!

Но я оказался неблагодарным чудовищем, не ценящим добро. 2 декабря 1980 г. состоялся очередной пленум Союза кинематографистов. Не помню, чему конкретно он был посвящен. В общем-то, все пленумы у нас были посвящены чему-то одному и тому же. За несколько дней до события мне позвонил Г. Б. Марьямов, оргсекретарь нашего Союза, и предложил мне выступить. Я сопротивлялся, но, видимо, недостаточно сильно. В ответ на мои отказы Марьямов справедливо упрекнул меня, что я не участвую в общественной жизни. Я отбрыкивался, как мог, но опытный общественник, каким был Григорий Борисович, взял надо мной верх. Я покорился. Накануне открытия пленума я окончательно понял, что выступать мне не следует. Ничего, кроме вреда, не будет. Когда-то я дал себе слово, что если я уж влез на трибуну или на сцену, то обязан говорить только правду. И следовал этому правилу неукоснительно. Дело оказалось и хлопотное и очень невыгодное.

Вечером накануне пленума, отчаявшись состряпать речь, которая устраивала бы и их, и меня, я позвонил Григорию Борисовичу домой и сказал, что выступать не стану. В ответ послышалось что-то очень напористое, обиженное, умоляющее, разгневанное и доказательное. Главным аргументом было то, что в ЦК КПСС утвержден список ораторов и обратного хода уже нет. Это звучало как приказ! Я сказал, что боюсь наговорить лишнего. Марьямов ответил, что держит меня за человека умного, и повесил трубку. То, что он держал меня за умного, не говорило в первую очередь об его собственном уме.

И вот 2 декабря 1980 года, ровно через год и один день после моей киевской поездки, начался пленум нашего Союза. После длинного, безликого доклада, добросовестно прочитанного С. А. Герасимовым с плохой дикцией и, естественно, по бумажке, начались так называемые прения. Из доклада я понял, что такого фильма в нашем кино, как «Гараж», не существовало. Его не ругали, не хвалили, просто не упоминали. Все прения, разумеется, тоже декламировались по бумажке. Поскольку среди «ораторов» были и хорошие писатели, например Ч. Айтматов, Е. Габрилович, то некоторые «выступления» были насыщены

литературными красотами, причудливыми описаниями, были выдержаны в изящном беллетристическом стиле. Все эти «эссе» были сочинены дома, тщательно отредактированы, отшлифованы. В них форма, красота слога, округлость фраз подменяла мысль, страсть, содержание. Одним словом, все было хорошо. Еще одно подготовленное «для галочки» мероприятие гладко, без сучка и задоринки катилось по накатанным рельсам. Все в зале переговаривались, слушая выступающих вполуха, привычный для пленумов убаюкивающий гомон висел над залом.

И тут наступила моя очередь выступать. То ли у меня было написано на лице волнение, то ли уже репутация сложилась определенная, но в зале возникла мертвая тишина. Гул прекратился.

Я потом объясню, откуда у меня взялась стенограмма, по которой я цитирую свою речь:

> Я не люблю выступать и делаю это крайне редко, потому что каждое выступление приносит, как правило, неприятности и увеличивает количество врагов. (Аплодисменты.) Поэтому я сегодня готовился выступать так, чтобы никого не задеть. Когда я шел на трибуну, то думал не о том, что я буду говорить, а о том, чего не надо говорить. (Смех.) Все мы как айсберги, которые, как известно, высовываются на поверхность на одну десятую часть, а на девять десятых остаются под водой...

Президиум, в котором, очевидно, ждали, что я выступлю «правильно», буду заглаживать киевскую историю, замер. Зал, понимая, что его сон нарушили, благодарно и внимательно затих.

Я продолжал:

> Пленум наш проходит очень хорошо, напоминает «литературные чтения». (Смех, аплодисменты.)

В этот момент я бросил взгляд на президиум. Там не смеялись и не аплодировали. Я не стану приводить свою речь целиком, приведу лишь некоторые места. Причем мне казалось тогда, а сейчас тем более, что я ничего крамольного не сказал. Почему мои слова вызвали раздраженную реакцию у легальных руководителей и подпольных серых кардиналов, мне, боюсь, не уразуметь.

> Если вспомнить демократическую литературу XIX века в России, то эта литература всегда была совестью нации. А когда я думаю о потоке, который читаю и

смотрю, то понимаю, что нашему искусству до совести еще очень далеко. Хотелось бы тут напомнить, что народ все видит, все знает и все помнит. Для художника критерий совести, боли за народ должен быть главным. Об этом здесь, конечно, не говорили, а надо об этом говорить.

Смерти Высоцкого и Шукшина показали очень наглядно, кто является в стране властителями дум...

Президиум скучнел и серел на глазах. Я понесся:

...нельзя жить от одной идеологической компании к другой. У деятеля искусства есть одна забота — о состоянии души народа, его здоровья, его желудке, его одежде. И если все это не волнует всерьез художника, значит, — какой он художник! Он просто получатель денег!..

Мне кажется очень важным, чтобы человек, работающий в искусстве, был натурой цельной. Он что думает, то и должен говорить, то и должен делать...

Согласитесь, ничего преступного или просто противоречащего декларируемым обычно у нас истинам я не произнес. Однако атмосфера в зале сгущалась. От президиума шли враждебные токи.

...Я хочу сказать еще, что у нас очень много фальшивых фильмов, псевдопатриотических. Эти фильмы приносят огромный вред. Они путают зрителя, который перестает понимать разницу между фразой и делом, между гордостью и спесью, между патриотизмом истинным и мнимым. Ибо нет ничего более разрушительного для человеческой психики, чем яд, вливаемый в его сознание псевдопатриотическими фильмами. Мы зрителя часто обманываем, вливаем в него яд лжи, вместо того, чтобы сказать, может быть, горькую, но правду...

И дальше я ляпнул, видно, и впрямь что-то очень нетактичное, ибо президиум принял сказанное почему-то на свой счет.

...Питер Брук в своей книге «Пустое пространство» разделил театр на живой и мертвый. То же самое происходит и в кино. Так было и будет в искусстве вечно

— и во времена Пушкина, и в наши дни, и сто лет спустя. Обязательно будут среди художников живые и мертвые. И странно: у нас часто именно мертвые получают награды, и на фестивали ездят... А на самом деле их картины никого не интересуют...

Мне показалось, будто люди, сидящие в президиуме, вжались в кресла. Наверно, все-таки только показалось... Потом, после разговора о конъюнктурщиках, о поправках, я перешел к «Гаражу». Забыв все хорошее, что сделали для меня в Союзе кинематографистов, я нарушил данное секретариату слово и снова пустился во все тяжкие:

...Из Харькова пишут: «Мы ездили в Белгород за 160 километров, чтобы посмотреть «Гараж». Там Россия и там картина идет, а у нас на Украине не идет. Сделайте что-нибудь, чтобы «Гараж» пошел у нас.»

Закончив цитировать письмо, я продолжил:

Что ж получается: русский народ более духовно здоровый, а украинцы — менее? Они рухнут под влиянием картины? Я не знаю, почему одним можно смотреть, а другим нельзя? У нас вроде одна система — так сказать, социалистическая... (Естественно, все это говорилось за много лет до того, как Украина стала «самостийной».)

Уходил я с трибуны под бурные аплодисменты одних и зловещее молчание других. В овации угадывался вызов. В президиуме не аплодировал никто. Я не вернулся на свое место в зале, а направился к двери и выскочил в фойе. Потом мне этот поступок, продиктованный волнением, возбуждением, осознанием, что я опять навлек на себя неприятности, инкриминировали как зазнайство и «наплевизм». Из зала выскочила взволнованная жена, мы стали обсуждать мое выступление.

— Я тебе клянусь, — говорил я, — я никого не хотел задирать. Да я ничего особенного и не говорил.

— Ты бы видел их лица, — сказала мне Нина. — Я только на них и смотрела.

Она имела в виду людей в президиуме. В этот момент к нам подбежал встрепанный, всклокоченный Г. Б. Марьямов. От испуга слова, которые он говорил, налезали друг на друга.

— Иди немедленно за мной, — выкрикнул он. — Уже

звонили из ЦК, интересуются стенограммой. И еще звонили кой-откуда. Требуют срочно стенограмму. Надо ее выправить. Немедленно.

Я подумал: я же только пять минут назад сошел с трибуны — и уже звонили! Как же там поставлена информация!

Марьямов втащил нас в одну из комнат, где стенографистки занимались расшифровкой. Одна женщина уже переводила стенографические закорючки, снимок моей речи, в слова. Марьямов, стоя за ее спиной, следил за возникающим текстом и хватался за голову. Еще не успевала стенографистка кончить страницу, как он выхватывал ее и лихорадочно совал мне, тыкая пальцем в места, которые надо было вычеркнуть или перередактировать. Если я пытался возражать, то Марьямов начинал махать руками и подключал Нину, чтобы она воздействовала на меня. Возбуждение мое спало, я чувствовал себя усталым, опустошенным и безразлично правил стенограмму по его указке. Он проверял, все ли я сделал, и снова пихал мне стенограмму, если я, с его точки зрения, что-то недовычеркнул.

Наконец Марьямов, очевидно, удовлетворился своей редактурой и, приходя в себя, сказал фразу, которая дорогого стоила:

— А я-то тебя считал порядочным человеком!

Испуг Марьямова объяснялся просто. Он опасался отнюдь не за меня, который наговорил лишнего. Он испытывал страх за себя. Ведь он отвечал за проведение пленума, готовил его. Именно он выбирал ораторов. И совершил первую ошибку — предложил выступить мне. Он допустил и вторую ошибку — не проверил мое выступление, так сказать, пустил на самотек. И за это он справедливо ожидал нахлобучки. Но это бы еще ничего. А то ведь могут так разгневаться, что и снимут!..

Я со своей идиотской попыткой «резать правду-матку» нарушил правила игры, а этого не прощают. Сидящие в президиуме отлично знали все то, о чем я говорил. Больше того, многие из них разделяли мою точку зрения. Но говорить об этом публично не положено. И глупо. И самоубийственно. То, что сделал я, был просто-напросто «мове тон», не принятый в социалистическом общежитии. Это, с их точки зрения, плохо пахло...

Собственно говоря, история кончилась. После этого случая я стал отрезанный ломоть. На меня попросту махнули рукой, как бы отсекли от своих общественных игрищ. Мне больше никогда не предлагали выступать, и я был рад, что смог завоевать это право.

И последнее — откуда у меня стенограмма выступления? В

разгар съемок «Вокзала для двоих» мне показали ксерокс с эмигрантской газеты «Новое русское слово», где было целиком и полностью, слово в слово, опубликовано мое пресловутое выступление на пресловутом пленуме.

Публикация была без купюр и пропусков, с речевыми ошибками, оговорками, повторами, живыми нескладухами. Это говорило о том, что кто-то записал выступление на магнитофон. Но кто? И как это попало за рубеж — понятия не имею.

«О БЕДНОМ ГУСАРЕ...»

Между двумя моими лентами, созданными на историческом материале, прошло девятнадцать лет. Говорят, за семь лет в человеке полностью обновляются клетки. Если это правда, то фильм «О бедном гусаре замолвите слово...» ставил совсем другой человек, нежели тот, который снимал «Гусарскую балладу». И действительно, я стал значительно старше, опытнее. И если в те годы воспринимал мир радостно и весело, то со временем стал относиться к жизни не так однозначно. Недаром мне все ближе и ближе становился жанр трагикомедии.

Между двумя гусарскими фильмами, конечно, очень большое различие, но есть и немалое сходство. И в том и в другом фильме — мое восхищение благородством русской армии. Но если в «Балладе» воспевается воинское мужество наших предков, то в последней картине — их гражданская доблесть. Кстати, неизвестно, в каком случае требуется больше храбрости. Обе картины — о патриотизме. Но если в «Гусарской балладе» патриотизм проявляется в защите Отечества от иноземного вторжения, то в последней картине патриотизм иного рода. Здесь рассказывается о защите честности, порядочности, благородства перед лицом внутренней опасности, о защите совести от подлецов, наделенных бесконтрольной властью. Ведь Родина не только географическое понятие. Для меня это слово ассоциируется также и с лучшими представителями народа, которые выражают духовную вершину нации.

Сходство между двумя гусарскими картинами и в том, что в обеих много музыки, прекрасной природы, замечательной архитектуры. Эти фильмы роднит возвышенное, я бы даже сказал, ностальгическое отношение к славному военному прошлому.

Но разница тоже существенна. Если «Гусарская баллада» — героическая музыкальная комедия с благополучным концом, водевильным хэппи-эндом, то последний фильм — трагикомедия. Он лишь начинается как легкая, игривая вещь. Мне хотелось, чтобы потом рассказ перерастал в произведение серьезное, социальное, проблемное. Заканчивается картина драматично — смертью одного героя и ссылкой другого. Потому совершенно различна и трактовка фильмов. В первом случае снималось откровенно романтическое полотно, пусть и в комедийном жанре. Во втором случае, несмотря на отдельные всплески эксцентрики, фильм реалистический...

К драматургу, рассказчику, юмористу Григорию Горину я уже давно испытывал сердечную склонность. Мне нравились его

пьесы и рассказы, которым всегда свойственны парадоксальный сюжет, остроумие, ирония, смешной диалог, точная сатирическая наблюдательность, социальная значительность. Его пьесы «Забыть Герострата», «Тиль», «Самый правдивый» ставились с успехом во многих театрах.

У Горина имелся опыт совместной работы с Аркановым, у меня — с Брагинским. Принципы творческих дуэтов были схожи, и на «притирку» ушло немного времени. Поскольку соавторы испытывали друг к другу симпатию, постепенно перешедшую в дружбу, сочинение совместного детища происходило, как пишут, «в теплой, сердечной обстановке».

Меня давно привлекал пушкинский период истории России. Я немало читал о Пушкине, его окружении, быте дворянской среды, о нравах, событиях, людях. Мне импонировали стремление к свободе, образованность, вольномыслие, беззаветное служение Отчизне, а не царю, любовь к своему народу, чистота помыслов Грибоедова и Герцена, Одоевского и Полежаева, Белинского и молодого Достоевского, Грановского и Огарева, Некрасова и Добролюбова. Мне отвратительны литературные провокаторы Булгарин и Греч, прикидывающийся другом Пушкина, агент «третьего отделения» Липранди и его шеф, сам Александр Христофорович Бенкендорф, организовавший неусыпную слежку и наблюдение за всеми самостоятельно мыслящими людьми. Если помните, Герцен, Огарев и их друзья были сосланы не за то, что создали «тайное общество», а за то только, что могли бы его создать. Вдумайтесь в формулировку: не создали, но могли бы создать! Так сказать, теоретически! Обречь на тюрьмы и ссылки молодых, пылких юношей, которые ничего не сделали против правительства, а лишь возмущались в своей узкой компании несправедливостью, — вещь естественная для царского правительства России. (И для последующих правительств — тоже!)

Если помните, 16 ноября 1849 года Достоевский с петрашевцами были приговорены к смертной казни, к расстрелу! Решение о помиловании и замене смертного приговора ссылкой было известно тюремщикам заранее, до предполагаемой казни. Однако приговоренным не сообщили об изменении их участи. Они продолжали ждать смерти. Садисты заставили осужденных прожить страшную последнюю ночь. Утром их вывели на Семеновский плац. Зачитали приговор о смертной казни. Били барабаны. Была проведена полная подготовка к церемонии расстрела. И лишь после этого трагифарс приостановили. Заключенным огласили помилование! Чего стоят любые фантазии писателей и постановщиков перед таким изощренным

представлением, срежиссированным государем-императором и его ассистентами!

При всем при этом мы с Гориным все-таки комедиографы. Подобный же материал, мягче говоря, не располагает к веселью. Но поскольку нас обоих прельщал и манил трагикомический жанр, мы решили написать сценарий так, чтобы было в одно и то же время озорно и страшно, весело и трагично, бесшабашно и горько. Мы только потом поняли, что взяли старт там, где по традиции финиширует русский водевиль. Ведь, если вдуматься, все персонажи нашего сочинения заимствованы, по сути, именно из водевиля. Здесь и провинциальный трагик, и его дочь-дебютантка, и молодой оболтус-гусар, и зловещий негодяй, и плут слуга, и благородный полковник. Эти персонажи — почти маски, кочующие из одной веселой пьесы в другую. Но только там, где обычно водевиль благополучно кончается, мы начали свой рассказ и повели его совсем в другую сторону. Мы погрузили всех наших водевильных героев в сложные перипетии тогдашней российской действительности, и они вдруг начали жить совсем по иным, неводевильным законам. При написании сценария нам хотелось столкнуть, перемешать две русские стихии: одну — разудалую, гусарскую, любовную, хмельную, жизнерадостную и другую — страшную, фискальную, тюремную, жандармскую, паучью, гнетущую. Из сплетения этих двух стихий и родился фильм «О бедном гусаре...», родилось и его особенное жанровое смешение.

Хочу привести цитату из рецензии Станислава Рассадина «Гусарская элегия», и отнюдь не потому, что критик хвалит картину. Конечно, лестно прочитать о себе добрые слова в прессе, но подобный подход к критике для меня давно отошел в прошлое. Я не делю критиков на «хороших», если они одобряют меня, и на «плохих», если они меня ругают. Для меня в первую очередь интересна личность автора рецензии и уровень его размышлений. Иной раз, читая восторженную статью о своей картине, испытываешь скорее чувство стыда и досады, нежели благодарности. Когда тебя хвалит человек неумный и неталантливый, это так же противно, как если бы тебя поносил умный и талантливый. Редко встречаешь критическую статью, где автор понял свой замысел и с выработанных тобою позиций проанализировал достоинства и недостатки. Еще реже сталкиваешься с разбором, из которого можешь сам постигнуть и для себя что-то новое, после которого начнешь яснее понимать, что же ты, собственно, «натворил». В подобном разборе, как правило, критик четко формулирует то, что ты сам лишь смутно ощущал. В таких случаях испытываешь благодарность к критику,

во-первых, за то, что он умнее тебя. Признательность появляется еще и оттого, что критик проник в твои намерения и помог тебе открыть что-то неожиданное в твоем собственном произведении, о чем ты, может, догадывался, а может, и нет. И здесь иные мерки, нежели хула или похвала. Здесь автор рецензии, по сути, твой соратник, мы с ним разговариваем на одном языке. И если ему что-то не понравится, от этого не отмахнешься и не объяснишь некомпетентностью или недоброжелательностью.

Вот что пишет Рассадин:

> И веришь: если не в историю, так в Историю, в реальность той жизни, что была способна родить, пожалуй, еще и не такое. Если не во всамделишность амурничающих, куражащихся, пьющих и поющих гусар во главе с полковником, которого так неотразимо обаятельно сыграл Валентин Гафт, так в конкретность русского военного характера, в достоинство русского оружия — достоинство, явленное не в тот момент, когда оружье обнажают для славы, но в тот, когда его охраняют от бесславия. В момент, исторически совершенно реальный, — ибо, мне кажется, фильм, играя и балагуря, уловил неповторимые черточки времени именно николаевского. Последекабристского. Не зря и начатого тем, что молодой царь хитроумно воззвал к чувству чести поверженных героев декабря, виртуозно инсценировал на допросах милость к ним, чуть не сочувствие их боли за Россию — и ясно увидел уязвимость высокой чести перед ничем не гнушающимся обманом. А увидев, навсегда затвердил, что во имя собственной безопасности надобно отныне искоренять ее, эту личную честь, которая, видите ли, «дороже присяги», как осмелился заявить в лицо ему один из братьев Раевских, спрошенный, отчего он, зная о заговоре, не донес на него...
>
> Вольная, условная, невероятная фабула выросла из самой что ни на есть исторически достоверной почвы...

Вспомним, как начинается сюжет: неизвестный «верный человек» прислал «сообщение» самому государю. В доносе говорилось, что «пятеро гусар... не одобряли существующие порядки, порицали действия государя и так саркастически выражались о нем самом и его матушке, что по оскорбительности получается просто неслыханная картина...».

А к доносам в царской России (как и в советской!) всегда относились внимательно и никогда не брезговали ими.

И вот из-за пустяка, полупьяной гусарской болтовни, в Губернск отряжается чиновник по особым поручениям. Таким образом, исходная ситуация — знакомая, узнаваемая, весьма достоверная для того времени. Да и не только для того. Несмотря на отдельные частные неточности, мы стремились воссоздать в сценарии, а потом и в фильме жизнь, атмосферу, среду российских сороковых годов прошлого века.

В чем же для нас с Гориным современность нашего фильма? О чем наша картина? В первую очередь — о выборе, который рано или поздно должен сделать каждый мыслящий человек в собственной жизни. О выборе между выгодным и честным, между безопасным и благородным, между бессовестным и нравственным. Чудовищная проверка, затеянная авантюристом Мерзляевым, ставит всех персонажей фильма перед этим выбором.

Коварство и буйная фантазия действительного тайного советника породили простой и при этом абсолютно аморальный способ проверки: зарядив пистолеты холостыми патронами, о чем гусары не могут догадаться, привести на псевдорасстрел «заговорщика» (его изображает припертый к стене провинциальный трагик Бубенцов) и скомандовать гусарам: «Пли!» Гусар, который откажется выстрелить в бунтовщика, следовательно, сам неверен государю, а стало быть, Отечеству. Эти понятия тогда считались тождественными, хотя мы сейчас знаем, что преданность царю и верность Отчизне отнюдь не одно и то же.

Однако служака-полковник, неоднократно проливавший кровь в боях с врагами России, в конечном счете отдавший за нее жизнь, восстает против подобного бесчестия и вопреки воинской присяге пытается разрушить злокозненные интриги высокопоставленного жандарма-любителя, спасти своих питомцев от позора.

Молодой гусар Плетнев отпускает на свободу мнимого карбонария, не подозревая о его принадлежности к актерской братии. Недалекий, но порывистый, глуповатый, но благородный, хвастливый, но кристальной честности человек, Плетнев свято верит в прекрасные фразы, которые Бубенцов, актерствуя, войдя в свою провокаторскую роль, экзальтированно декламирует для единственного зрителя.

Делает свой выбор в результате и сам Афанасий Бубенцов. Ему противна навязанная ему лживая роль, и перед лицом возможной смерти он не может лукавить и подличать. «Проверка — она всем проверка!» — восклицает актер, когда Мерзляев отдает ему заряженный пистолет и предлагает покончить с собой,

чтобы снять грех с гусар. Однако Бубенцов, направив в собственное сердце пистолетное дуло, спускает курок. Он не знает в этот момент, каким патроном заряжено оружие, холостым или настоящим. Но чтобы защитить людей от бесславия, снять пятно с себя, сберечь свою человеческую репутацию, он играет в орлянку со смертью. Этим поступком плутоватый, нечистый на руку шельма-актеришка поднимается до огромных человеческих высот, обнаруживая подлинное величие души. Не выдержав этих психологических перегрузок, напряжения, он умирает от разрыва сердца. Гибелью искупает он свою суетную и не совсем праведную жизнь...

Нам хотелось, чтобы фильм стал, по сути, гимном лучшим качествам русского народа. Мы хотели поведать о чести, благородстве, способности к самопожертвованию, свойственных лучшим нашим соотечественникам независимо от эпохи, в которую они жили. Да, конечно, лента пытается заклеймить изощренных подлецов, самодуров, наделенных безграничной властью и калечащих людские судьбы. Но главное, чего мы желали, — это рассказать о родстве душ благородных, бескорыстных, которые противостоят низостям и в конечном счете побеждают.

Несмотря на то, что фильм делался для телевидения, мы (мои постоянные и верные друзья оператор Владимир Нахабцев и художник Александр Борисов) решили, что будем осуществлять его не камерно, а масштабно — с массовками, кавалерией, декорациями, костюмами, — постараемся показать широкую и развернутую панораму жизни российской провинции. Невероятность сюжета, как всегда в моих картинах, должна была искупаться достоверностью съемки, реализмом обжитых декораций, погружением действующих лиц в натуральную, живую среду.

Когда снимается фильм на материале далекого прошлого, съемочная группа делает чудовищные усилия, чтобы воссоздать эпоху. Идет неравная декорационная война с асфальтом, телевизионными антеннами на крышах, современными электрическими фонарями, автомобильными знаками, табличками с номерами домов и названиями улиц. Огромный труд тратится на раздобывание и изготовление предметов старины: вывесок, тростей, зонтов, экипажей, подсвечников, шкатулок, фонарей и некоторых забытых уже аксессуаров. Сколько сил требуется, чтобы сначала сшить, а потом каждый день переодевать сотни людей в исторические костюмы, которые должны характеризовать разные слои населения, от разносчиков и горничных до купцов и караульных. Как тяжело бывает

отгородить натурную съемочную площадку от современно одетых зевак, от автомобилей, троллейбусов и прочих аксессуаров нашей нынешней жизни. Как нелегко вылепить для съемки кусочек жизни давно прошедшего времени — с ее торговцами и гуляками, боннами и детишками, ремесленниками и конным уличным движением. И погрузить в эту среду, в эту атмосферу персонажей, разыграть с ними то, что требуется по сюжету.

За каждой деталью прошлого — шляпкой или подсвечником — стоят порой и нервное напряжение, и брань, и бессонная ночь. Вот этот адский труд по созданию верной исторической обстановки породил, как это ни странно, определенный штамп в съемке лент на историческом материале. У постановщика, оператора, художника инстинктивно возникает несколько иной подход к показу событий прошлого, нежели в современном фильме. Этот подход заключается, к примеру, в излишне подробном фиксировании быта эпохи или же в так называемой съемке «через подсвечники». Ведь их было так трудно достать, что не показать их на переднем плане кажется преступным. Какую-нибудь редкостную табакерку обязательно покажут крупно, в особенности если она подлинная, из музея. Кроме того, будет непременно снят общий план декорации или площадки с массовками, вывесками, фонарями, булыжной мостовой, даже если он не нужен по сюжету. Это психологически объяснить очень легко — ведь создание общего плана обошлось ценой нечеловеческих усилий. Постепенно такой своеобразный «вещизм», «реквизитизм» начинает давить на создателей ленты и частенько выходит в картине на первый план. А ведь когда мы снимаем современный фильм, нам подобный подход просто не приходит в голову. Не кажется обязательным показать общий план улицы, которую переходит герой. Мы снимаем исполнителя, а не среду, не окружение, не транспорт. Если в кадр попал кусочек автомобиля или газетного киоска, деталь троллейбуса или какой-нибудь вывески — нам все это знакомо. Мы по фрагментам представляем целое. Нас то, что рядом с героем, само по себе не интересует. Мы среди этого живем. Мы не затратили почти никаких усилий, чтобы создать жизнь улицы. Она существует, живет сама по себе, на ней висят вывески, автомобильные знаки, провода, высятся фонарные столбы и т. д. Единственное, что мы сделали, — выбрали именно эту улицу, а не какую-либо другую, потому что она больше подходит к данному эпизоду.

В «Гусаре...» мы поставили задачу — воссоздать исторически верную обстановку, атмосферу, насытить ее деталями эпохи, одетой в костюмы массовкой, экипажами, всадниками,

предметами быта, а потом забыть обо всем этом. Мы стремились отнестись к созданному так, будто это знакомая современность, и снимать только действие, не обращая внимания на то, что добывалось с кровью, то есть снимать как бы скрытой камерой. Скрытая камера почти всегда предполагает некую якобы случайную неряшливость композиции. При скрытой камере часто снимают не со штатива, а с рук, чтобы подчеркнуть репортажность, событийность, хроникальность съемки. Ведь когда камера у оператора в руках и он ходит с ней, фиксируя действие, она может и качнуться и перекосить горизонт. Это воздействует на восприятие, добавляя убедительности изображению, в отличие от съемки аппаратом, стабильно прикрепленным к штативу. Зритель может и не понять, отчего это происходит, но веры в происходящее на экране у него будет больше. Кроме того, камера в руках оператора предполагает движение аппарата по такой траектории, которая недоступна механическим средствам — крану и тележке. Короче говоря, мы убрали съемочный аппарат со штатива, и Владимир Нахабцев протаскал почти всю картину на своем плече этот тяжеленный агрегат. Он снимал с рук, сидя верхом на лошади и пятясь задом, вместе с камерой ему приходилось вставать и садиться на операторский кран, высовываться из летящего над прекрасными дворцами вертолета, снимать лежа, сидя, стоя, бегая. И всюду оператора страховал, вел, координировал его движения преданный помощник и ассистент Николай Коробейник. Он бывал порой и штативом, и тележкой, и поводырем, и техником безопасности, иногда — зонтиком, иногда — стулом (помимо своих обычных ассистентских функций по зарядке камеры, перевода фокуса и т. д.). С рук снимались в основном сцены на натуре. В павильоне же мы не решились провести этот «ручной» принцип полностью. В общем, мы не смогли целиком преодолеть стиль съемок «через подсвечники», кое-где отдали дань этой стереотипной манере исторических полотен.

Для Александра Борисова эта работа оказалась особенно тяжелой. В частности, в психологическом смысле. Он затрачивает нечеловеческие усилия, плотно насыщая декорации и натурные объекты предметами быта, реквизитом, а мы при съемке как бы обесценивали его труд, не фиксируя внимания камеры на дорогих сердцу художника находках. У него возникло ощущение, что он занимается мартышкиным трудом. Но в результате, как мне думается, нам в основном удалось добиться того, чего хотелось. «О бедном гусаре замолвите слово...», пожалуй, моя первая лента, где я уделил столько внимания изобразительному строю. Жаль только, что большая часть зрителей увидела эту замечательную

операторскую и художническую работу на маленьких экранах черно-белых телевизоров, где пропало множество цветовых и композиционных нюансов.

Что касается актеров, то участие Олега Басилашвили, Георгия Буркова, Валентина Гафта, Зиновия Гердта стало ясным еще во время сочинения сценария. Кроме этих артистов, никто и не пробовался. Кандидатура Евгения Леонова на роль Бубенцова возникла в самом начале подготовительного периода. Так что искали в основном молодых исполнителей — Настеньку и Плетнева. После довольно долгих поисков и обширных кинопроб группа утвердила Ирину Мазуркевич из ленинградского театра имени Ленсовета и Станислава Садальского, работавшего тогда в московском «Современнике».

Ирине Мазуркевич достался, пожалуй, наиболее слабый сценарный материал. Роль Настеньки была выписана бледнее, традиционнее других. Молоденькая актриса Бубенцова в сценарии все время мучается, страдает за папеньку и является покорной жертвой сладострастных поползновений Мерзляева. Ирина Мазуркевич, как мне кажется, обогатила роль, внесла краски, свойственные ей самой, сделала Настеньку более лукавой, решительной, хитрой, отчаянной. Я считаю Мазуркевич очень сильной актрисой. Несмотря на молодость, она отлично владела профессией: ей свойственны правдивость, чувство формы, она изящно и легко двигается, очень музыкальна.

В роли был один пикантный момент, на котором «спотыкались» другие кандидатки. В сцене с Мерзляевым в тюрьме Настя, чтобы спасти отца, готова на все, даже на потерю девической чести. Пытаясь понять истинные намерения Мерзляева, играющего с ней, как кот с мышкой, она то расстегивает пуговки своего платья, то лихорадочно застегивает их опять. Так вот, некоторые претендентки расстегивали пуговки так, что становилось ясно: это занятие для них довольно привычно. Сохранить в такой скользкой сцене чистоту, непосредственность и наивность удалось только Мазуркевич. На кинопробе она прелестно спела какую-то милую песенку, чем окончательно нас всех пленила. И когда в фильме в сцене пикника Настенька поет прекрасный романс Андрея Петрова на вдохновенные строчки Марины Цветаевой, у меня всегда сдавливает горло. Сколько трогательности, тревоги, отчаяния и любви вложила артистка в исполнение песни! Чуть надтреснутый голос, совсем не поставленный, передает боль ее героини, а слезы, которые катятся из огромных глаз, заставляют, как мне кажется, зрителя волноваться, сочувствовать и переживать. Настенька поет песню о героях Отечественной войны 1812 года,

но адресует ее одновременно и своему любимому Плетневу, его честным друзьям гусарам, отважному полковнику. И становится понятным еще один смысл: авторы фильма, вместе с актрисой из сегодняшней жизни обращаются со словами восхищения и любви как к молодым генералам двенадцатого года, так и к героям нашей картины, которые годятся первым в сыновья. Вспомните эти строки:

О как, мне кажется, могли вы
Рукою, полною перстней,
И кудри дев ласкать, и гривы
Своих коней.

В одной невероятной скачке
Вы прожили свой краткий век.
И ваши кудри, ваши бачки
Засыпал снег...

Станислав Садальский, в те годы еще не заматеревший и не раздобревший, обладал совсем иными способностями. Он был очень импульсивен, быстро и легко возбудим. Поэтому он артист, как правило, первого дубля. Он, без сомнения, очень талантлив, но иногда ему недоставало попросту ремесла. Он обожал свою профессию и готов был ради роли, ради достижения результата на любой поступок, в том числе и безрассудный. Садальский — порывистый, эмоциональный, темпераментный артист. Иной раз чересчур темпераментный. Интуиция у него замечательная, как актерская, так и человеческая. Но порой ему не хватало логического размышления над ролью, умения ее выстроить, распределить акценты. Короче, Садальскому нужен был поводырь, а конкретно — режиссер. В искусных руках это — благодарная глина, из которой можно было вылепить все. Наивность, внутренняя чистота, восторженность, простодушие Садальского тех лет, как мне думается, прекрасно совпали с ролью Плетнева. Актер обаятельно и с улыбкой показал, как в беспечном гуляке, храбреце, широкой, доброй натуре рождаются гражданские мысли и чувства, просыпается дремлющее до поры сознание, появляются глубокая серьезность и озабоченность за судьбу народа и Отечества.

Очень важен был выбор исполнителя на роль Афанасия Бубенцова. Амплитуда образа велика — от гротескового исполнения Отелло на провинциальной сцене, обаятельных шулерских штучек во время картежных баталий с тюремщиками, плутовских заигрываний с Мерзляевым до принятия на себя

несуществующей вины, до восхождения на роль «самозванца на плаху». Какой душевный взлет требовался от актера, какая вера в обстоятельства, какой глубокий реализм, чтобы зритель безоговорочно принял подобное перерождение человека ничтожного, мелкого, озабоченного лишь собственным благополучием в Героя с большой буквы! Под влиянием самоотверженного поступка Плетнева, отпускающего его на свободу, в Бубенцове возникает сначала благодарность к гусару, который рисковал ради него карьерой и, больше того, свободой. А потом нежелание выглядеть перед Плетневым грязным провокатором, человеком без стыда и совести, каким его аттестует Мерзляев, приводит Бубенцова к возведению на себя роковой напраслины, ложного признания, что он действительно «руководитель тайного общества».

Евгений Леонов очень точно показал, как в Бубенцове сосуществуют, переплетаясь, два начала — человеческое и актерское. Конечно, в том, как Бубенцов заявляет о свержении «ига тиранства», есть элемент актерства, лицедейства. Его, грубо говоря, «заносит». Но заносит не на дорогу подлости и вероломства, а на путь возвышенный и страшный. Да, конечно, Бубенцов в какой-то степени «играет роль», но, с другой стороны, он уже и безоговорочно верит в свое высокое предназначение. Его человеческая сущность становится вровень с благородной ролью, выбранной им, соответствует ей. И в этот момент человеческое и актерское в нем неразделимы. А дальше происходит рост его гражданских чувств. Происходит процесс осмысления, когда порыв уступает место сознательному выбору, выбору, сделанному в результате постижения жизни...

Леонов — один из самых крупных в нашей стране артистов. Ему были присущи лукавство, искренность, народность, простота, юмор, серьезность. Актерское мастерство его колоссально. Огромный опыт и широкий диапазон артиста — от трагедии до фарса — позволили ему создать в нашей ленте труднейший трагикомический образ. И я благодарен актеру в первую очередь за то, что он избежал в этой роли котурнов[1], декламации, всяческих эффектов, гордых романтических поз. Леонов, по-моему, сыграл Бубенцова очень и очень современно, минимальными внешними актерскими средствами. В последней сцене расстрела все загнано внутрь, живут только глаза. Леонов в этом эпизоде предельно серьезен, человечен, искренен, трогателен. Его мужицкая внешность, костюм Ивана Сусанина, в котором его схватили — порты, лапти и посконная рубаха, — добавляют еще один, очень важный нюанс в эту страшную финальную сцену. Перед гусарами стоит, по сути, не артист, не

лицедей, а простой русский мужик. Частичка того самого народа, который их поит и кормит, народа, к которому они принадлежат сами. Перед ними в качестве «живой мишени» стоит их соотечественник, собрат; соплеменник, чьи предки страдали от ужасов монголо-татарского ига; мужик, братья которого еще и сейчас стонут от чудовищного крепостного права. Не знаю, насколько нам удалось вложить все эти мысли и чувства в финальную сцену. Может, зритель их никогда и не сформулирует столь точно. Важно, чтобы он их ощутил, пусть неясно, но чтобы воспринял сердцем, душой. Признаюсь, когда мы снимали этот эпизод, я тоже был не в состоянии так разложить все по полочкам. Я смутно осязал, чуял все это, но определить смог только ныне, после того как картина целиком вышла из меня, отлетела и стала жить независимо, сама по себе.

Обогащать сценарий, совершенствовать в съемке всякий эпизод, улучшать каждую сцену, стараться углубить любую сценарную строчку — мое режиссерское правило. Это надо делать не только тогда, когда сценарная основа написана неважно, но и в случаях, когда сценарий крепко сбит и лихо выписан. Буквальное следование сценарию — это, по сути, снижение для самого себя уровня режиссерской задачи.

Интересно проследить, как трансформируются некоторые сценарные строчки, в какие именно кадры превращаются фразы.

Хочу рассказать, например, как снималось последнее интервью Плетнева. В сценарии мы с Гориным придумали своеобразный прием: исполнители, глядя в объектив, рассказывают о том, что случилось с ними впоследствии, как бы за пределами фильма. Многие из них сообщают, не только как сложилась их будущая жизнь, но и как они погибли. Это совершенно условный прием, напоминающий современные интервью. Только дают их зрителям не артисты, которые играли роли, а как бы сами исполнители в гриме и костюмах. Эти короткие взгляды в будущее идут от первого лица каждого из героев ленты. Может быть, такой прием где-нибудь присутствовал, в какой-нибудь иной картине, — ведь все, как известно, уже было, — но мы его придумали самостоятельно, мы считали, что именно здесь заложена некая телевизионная специфика. Было ясно, что снимать прощальные интервью надо на фоне уходящего из города полка, то есть совместить эти два эпизода. Гусары покидают город, а в это время зритель узнает, что приключилось с героями в дальнейшем. Так что действие развивалось как бы в двух ключах одновременно. С одной стороны, совершенно реальные кадры прощания горожан с военными, а на первом плане рассказывают вещи, которых в этот

момент герои знать о себе никак не могли.

Все эти интервью снимались в основном так, как были написаны в сценарии. Кое-где уточнялись реплики, менялись места съемок. А вот рассказ Бубенцова просто не стали снимать. В отличие от других героев Бубенцов погибал внутри сюжета картины, на глазах зрителя. Остальные же рассказывали о своей кончине, которая произойдет за рамками фильма. В случае с Бубенцовым нам показалось, что нарушается правда.

Приведу сценарную запись кадра, где о своем будущем рассказывает наш молодой герой.

> Кадр № 640. В строю, среди однополчан, верхом на коне едет Плетнев. Говорит, глядя в объектив:
>
> — За сочувствие к заговорщику и нарушение воинской дисциплины был сослан на Кавказ. Потом отставка. Растил детей. В Плетневке с тоски стал читать. Оказалось, увлекательное занятие. Путешествовал по заграницам. В Италии не сдержался, примкнул к гарибальдийцам. В схватке погиб. Итальянцы меня уважали, похоронили около Рима с почестями...

Накануне того дня, когда надо было снимать кадр № 640, я долго не мог заснуть, ворочался, думал, как же я его сниму. Что-то не удовлетворяло меня. А я уже отлично знаю: если есть какое-то сомнение, его ни в коем случае нельзя глушить, наоборот, надо понять причину неуверенности, опасения. Я понял, что в записи есть одна неправда. Если Плетнев выстрелил в чиновника по особым поручениям, действительного тайного советника, да еще при исполнении им служебных обязанностей, он не может покидать город в гусарском строю. Его должны были немедленно арестовать. И заработала режиссерская фантазия. Засыпая, я уже что-то придумал, а когда проснулся на рассвете, понял: надо снять интервью Плетнева так, чтобы его под присмотром жандармов отправляли в ссылку, а в это время его товарищи гусары проезжали бы мимо, покидая Губернск. И чтобы подчеркнуть разницу в их положении, возникшую пропасть, надо снять Плетнева в костюме пехотного солдата, рядового — тогда станет ясно, что он уже разжалован. Как только мне пришла в голову эта мысль, я снял трубку и набрал номер комнаты (вся группа жила в гостинице) художника по костюмам Нелли Фоминой. Было около семи часов утра, но наша художница уже бодрствовала.

— Мне нужно сегодня снять Садальского в пехотном костюме, не в офицерском, а солдатском.

— У меня нет солдатских костюмов. Есть жандармы,

тюремщики. А солдатский костюм у нас не планировался. Где я его возьму? Да у Садальского и размер нестандартный.

— Где хотите! — нелюбезно ответил я. — Узнайте, нет ли на «Ленфильме». Сшейте один костюм из двух. В общем, к одиннадцати часам утра Садальский должен быть одет как рядовой пехотинец тех лет.

Нелли Фомина совершила просто чудо: взяв костюм караульного, она переделала его, что-то отпорола, сама, на руках, пришила красные канты, раздобыла нужные погоны. Отломав от фуражки козырек, превратила ее в солдатскую бескозырку. Ровно в одиннадцать часов Садальский стоял передо мной в солдатской форме пехотинца. Она была ему чуть-чуть маловата, но это оказалось даже неплохо — подчеркивало его жалкий вид, особенно после красот гусарского мундира.

Пока создавался костюм, моя выдумка тоже не дремала. Я позвонил ассистенту по реквизиту А. Авшалумову и попросил приготовить бричку, в которой будут увозить Плетнева в ссылку, его пожитки, а также сопровождающих его двух жандармов. («И вы — мундиры голубые!..») В общем, для своих сотрудников я устроил в этот день большой экспромт. Они все кряхтели, но справились.

Потом я пригласил к себе Станислава Садальского. Рассказал ему, как намерен снять прощальные слова его роли.

Я уже говорил, что Станислав — парень легковозбудимый. Когда я, увлеченно размахивая руками, заряжая артиста своим видением и темпераментом, поведал ему о намерениях, в глазах его блеснули слезы. Я понял, что актеру это понравилось и он вложит всю душу. И уже на самой съемке придумалось главное, то, что подняло эпизод, придало ему подлинный гражданский взлет. И больше того, укрепило финал всей ленты, перевело фильм в более высокий градус взволнованности.

Гусары, проезжая мимо разжалованного, исключенного из их рядов товарища, салютуют ему. Пример подает полковник. Когда он подъезжает к нескладному солдату, у Покровского перехватывает горло. Он молча и скорбно смотрит на любимца полка, наказанного за благородство, и истово отдает ему честь. Примеру командира следует весь полк. Как серьезны, полны боли и достоинства лица его друзей. Как четко и демонстративно взлетают их руки к киверам. Проходя мимо разжалованного солдата, полк отдает ему почести, которые положены полководцам, фельдмаршалам, императорам. Да, это своеобразная демонстрация сочувствия, солидарности, восхищения своим товарищем, его гражданской смелостью. Руки, единодушно взметнувшиеся под козырек, говорят о воинском

братстве и солдатской чести, о достоинстве русской армии, которую не сломит бенкендорфщина. А в ответ на экране — страдающее и ликующее лицо Плетнева, его дрожащие руки, которые отдают ответный салют друзьям. Рука гусара невольно сжимается в кулак, и в этом жесте заключено многое — и благодарность однополчанам, и любовь к свободе, и ненависть к сатрапам, и намерение устоять в беде! Я горжусь этим эпизодом, потому что в нем, как в капле, отразились все мои человеческие и гражданские устремления, ради которых я взялся за картину. Кстати, эта сцена оправдала название картины, которое было взято из старинного романса — «О бедном гусаре замолвите слово...», и придала ему более глубокий смысл.

Следующая глава тоже посвящена фильму «О бедном гусаре...», вернее, тому, что происходило за кадром, тому, в какой жандармской атмосфере создавалась лента. Глава была написана вскоре после окончания съемок. Писалась «в стол», главным образом для того, чтобы не забылось. Тогда опубликовать главу «...замолвите слово...» было немыслимо.

«…ЗАМОЛВИТЕ СЛОВО…»

Пожалуй, в моей биографии нет более многострадальной картины, чем «О бедном гусаре замолвите слово»... Рассказать о ее печальной судьбе, о мытарствах, которые выпали на долю создателей фильма, непросто. Премьера ленты состоялась в неподходящей обстановке и в неподходящее для картины время. А именно 1 января 1981 года. На первый взгляд это звучит странно. Казалось бы, наоборот, я должен был радоваться. Ведь показ по телевидению в первый день Нового года очень почетен, престижен. Однако демонстрация нашей ленты в этот день была ошибкой.

Фильм, который начинался как комедия, как фарс, постепенно переходил в грустную интонацию и кончался трагически: смертью одного героя, разжалованием в солдаты и ссылкой другого. Причудливая сюжетная вязь требовала от телезрителей пристального, неотрывного внимания и соучастия. Картину нельзя было смотреть между прочим, отвлекаясь на телефонные и дверные звонки, тосты, накладывание в тарелки угощений и рассказывание анекдотов. Сразу же утрачивался смысл и второй план произведения. А ради второго плана оно, собственно говоря, и было создано. В нашей ленте иносказательно, на материале девятнадцатого века, на реалиях николаевской России говорилось о страшном, больном и зловещем периоде нашей жизни — о провокациях и репрессиях сталинщины, о произволе КГБ. Делать фильмы, сочинять пьесы, писать книги о том, как уничтожили многие миллионы ни в чем не виноватых людей — по сути, цвет нации, — было в те годы запрещено.

Нам казалось, что хотя бы языком Эзопа, намеками, аллюзиями мы сможем коснуться болезненной общественной опухоли, насильственно загнанной внутрь. Сценарий был написан Григорием Гориным и мной летом и осенью 1978 года.

В октябре я дал читать сценарий на киностудию. Главному редактору студии Л. Нехорошеву наше сочинение резко не понравилось. Подозреваю, не столько качеством изложения, сколько ассоциациями и мыслями. Тогда я отнес сценарий директору «Мосфильма» Н. Т. Сизову. Как сейчас помню, я разговаривал по телефону с Николаем Трофимовичем 8 ноября, в праздничный день. Звонил я ему из служебного кабинета Олега Ефремова, к которому приехал с просьбой освободить от репетиций А. Мягкова, И. Саввину и В. Невинного для участия в съемках «Гаража». Сизов по телефону дал мне о сценарии

восторженный отзыв. Я немедленно сообщил об этом соавтору. Мы обрадовались необычайно. Мы понимали, что вещь написали по тем временам острую. Мнение директора студии было крайне важно для осуществления экранизации. Однако, когда я после ноябрьских праздников — числа 10 ноября — пришел к Сизову, его словно подменили. Он был хмур, мялся, о сценарии не сказал ни одного доброго слова, пробурчал, что он не может решать вопрос запуска картины, чтобы я отнес сценарий в Госкино. Это была загадочная перемена! То ли ему действительно сначала понравилось, а потом он с кем-то посоветовался? Скажем, с тем же Нехорошевым, и тот ему открыл глаза? Кто знает? Но ситуация резко изменилась в худшую сторону. Я отнес сценарий А. В. Богомолову, главному редактору Кинокомитета. Прошла неделя. По моим расчетам, Богомолов давно уже прочитал наш сценарий, но прошло еще немало времени, прежде чем мне удалось соединиться с Богомоловым по телефону. Уже после я понял — он избегал встречи со мной, оттягивал ее. На мой вопрос по телефону, прочитал ли он «О бедном гусаре...», Богомолов ответил утвердительно, но сказал, что принять меня не может, так как отбывает завтра за границу, а предотъездный день расписан поминутно. Но я был настойчив в желании встретиться, и Богомолов наконец сдался. Когда я вошел к нему в кабинет, он, не отрывая глаз от какой-то рукописи, не глядя на меня, протянул мне сценарий и сказал:

— По тематическим причинам нам этот сценарий не нужен. У нас уже много картин на историческом материале.

Я ждал разговора, но Богомолов держал вытянутую руку со сценарием и продолжал якобы читать рукопись, тем самым давая понять, что встреча наша окончена.

Я вспыхнул. Кровь бросилась мне в голову. Это был отказ, причем бесцеремонный, не обставленный хотя бы из приличия политесом и демагогией.

Я взял сценарий и произнес:

— Ну да! Сценарии о чести и совести вам действительно не нужны. Их у вас навалом!

И, не прощаясь, вышел из кабинета, хлопнув дверью. Аудиенция продолжалась не больше двух минут. Все произошло мгновенно. Когда я отдавал сценарий Богомолову для чтения, я, естественно, предполагал, что результат может быть отрицательным. Тем более, я уже был подготовлен реакцией на сценарий со стороны Нехорошева и резкой переменой в поведении Сизова. Но то, что ответ будет дан в хамской, небрежной форме, я не ожидал. Я спустился с четвертого этажа Госкино и вышел на улицу. Во мне все колотилось от бешенства,

от унижения, от желания взорвать этот особняк в Гнездниковском переулке, с которым, как правило, в моей жизни связывались неприятные, отрицательные эмоции. Мне казалось, что «О бедном гусаре...» — удачный сценарий. Я был влюблен в это наше сочинение, что бывало нечасто. Режиссерская влюбленность в собственное литературное произведение — состояние для меня весьма редкое. И могу объяснить почему: сразу же после окончания литературной работы во мне автоматически всплывали режиссерские инстинкты, ощущения и интересы. Я начинал прикидывать, как эту вещь надо ставить. И немедленно, от одной только перемены взгляда на сценарий, при переходе от авторского самосознания к режиссерскому, частенько обнажались и освещались недостатки вещи. Пожалуй, безоговорочную симпатию я испытывал только к четырем сочинениям: «Берегись автомобиля», «С легким паром», «Служебный роман», написанным с Брагинским, и «О бедном гусаре...», написанному с Гориным.

То, что Богомолов не сказал ни одного доброго слова, не отметил никаких достоинств, а отмел сценарий как нечто ничтожное, вывело меня из себя. Все мы, так называемые творческие люди, в чем-то дети. Наше самолюбие требует, чтобы нас обязательно погладили по головке, даже тогда, когда ее собираются отрубать.

Я подошел в переулке к первому же телефону-автомату и набрал номер председателя Гостелерадио С. Г. Лапина. Секретарша тут же соединила меня с министром. Я попросился на прием. Лапин, словно чувствуя ситуацию, сработал по контрасту. Он был очень вежлив, извинялся, что не может принять меня сегодня же, и спросил, в какой час мне удобно посетить его завтра. Я оторопел от такой любезности. Обычно, чтобы мне попасть на прием к Ермашу, требовалось не менее месяца. В Госкино с нами никогда не церемонились, обращались как с холопами, как с крепостными. Впрочем, мы ими и были. Надо отметить, что в то время я еще никаких «кинопанорам» не вел, и Лапин меня знал только по тем фильмам, которые я поставил, и, в частности, по телевизионной «Иронии судьбы». Не думаю, что предупредительность телевизионного министра ко мне была вызвана, скажем, более хорошим, чем у Ермаша, воспитанием. Нет, тут другое. Пренебрежительное отношение к режиссерам со стороны руководителей кинематографа вызывалось тем, что они считали нас как бы своими слугами. К сожалению, у них были основания, ибо лакейства от некоторых творцов они повидали немало. Подозреваю, что точно так же относился и Лапин к тем творческим индивидуумам, которые служили в его ведомстве, состояли в штате телевидения.

Я же был из другого, конкурирующего департамента. И не подчинялся Лапину. Министр телевидения был заинтересован в том, чтобы переманить меня из кино. Не знаю, по какой причине и когда возникла вражда между министрами кино и телевидения. Но всем ясно было, что помимо служебного соперничества существовала и огромная личная неприязнь.

Когда на следующий день после телефонного разговора с Лапиным я в назначенный час прибыл в Гостелерадио, около вахтенного милиционера меня поджидал референт. Меня пропустили через контроль без пропуска. Потом не дали раздеться в общей раздевалке, а, подхватив под белы руки, повезли на четвертый этаж. В приемной министра с меня сняли пальто и впустили в кабинет. А через несколько минут секретарша принесла чай, сервированный на две персоны. Сергей Георгиевич был очень радушен и приветлив. Я изложил свою просьбу — прочитать сценарий. Сказал, что хотел бы его поставить для телевидения. Между прочим обронил, что в Госкино сценарий не понравился. Лапин взял наш с Гориным опус, обещал прочитать и отложил в сторону. Разговор о деле занял три-четыре минуты. А потом потекла свободная, беспорядочная беседа, которая вскоре свернула на разговор о поэзии. Незадолго перед этим по телевидению прошли поэтические вечера Ахмадулиной, Вознесенского, Евтушенко. От этих поэтов мы перескочили на Мандельштама, Цветаеву, Пастернака, Ахматову, Гумилева. Лапин развернулся во всем великолепии. Он знал поэзию двадцатого века блестяще, все и всех читал, много стихотворений помнил наизусть. Я и сам люблю поэзию и тоже кой о чем ведал, но сильно уступал ему в эрудиции.

— А письма Цветаевой к Тесковой вы читали? В каком издании? В Пражском?

Я кивнул.

— Надо читать обязательно в Парижском...

Дальше мы начали щеголять друг перед другом сведениями и цитатами, которые можно было почерпнуть только из книг, изданных на Западе, запрещенных к ввозу в Россию и вообще у нас в стране недозволенных, подпольных, нелегальных. В разговоре упоминались книги Надежды Яковлевны Мандельштам и Ольги Ивинской, «Воспоминания» и «Реквием» Ахматовой, неизданные стихотворения Цветаевой, звонок Сталина к Пастернаку, подробности о Нобелевской премии за роман «Доктор Живаго», мандельштамовские стихи «о кремлевском горце», которые обошлись автору ценою в жизнь, и многое другое, за что нас обоих по тем временам можно было легко упрятать за

решетку. Я поразился тогда С. Г. Лапину — такого образованного начальника я встречал впервые. Но еще больше я поразился тому, как в одном человеке, наряду с любовью к поэзии, с тонким вкусом, эрудицией, уживаются запретительские наклонности. Помимо запрещения передач, выдирок из фильмов и спектаклей, жесткого цензурного гнета, он еще не разрешал, к примеру, на экране телевизора появляться людям с бородами, а штатные сотрудницы, осмеливавшиеся приходить на работу в брюках, нещадно преследовались и наказывались за подобное вольнодумство.

Я просидел у Лапина полтора часа. По тому, сколь вольготно беседовал он в служебное время о стихах, о судьбах отечественной поэзии, я понял, что он не так уж перегружен текущими делами...

Итак, я ушел и стал ждать решения. Я не сидел сложа руки в ожидании ответа. Вовсю шел подготовительный период «Гаража», велись кинопробы, строилась декорация «Музея по охране животных от окружающей среды». С 1 февраля должны были начаться сложнейшие ежедневные съемки. И тут я узнаю, что в семье Лапина случилось страшное несчастье. Его дочь и внучка в результате несчастного случая упали в шахту лифта и пролетели вниз несколько этажей. Дочка погибла, но внучку удалось спасти. Ужасная трагическая история!

Прошло около месяца с момента нашей встречи, и я как раз собирался было позвонить министру телевидения, напомнить о себе, подтолкнуть решение своего вопроса. Но после того, что я узнал, конечно, звонить уже не смог. Это было бы бестактно — лезть со своими делами, когда у человека такое невыносимое горе. И что сказать в утешение? Чем тут помочь?

Я понял, что судьба сценария «О бедном гусаре...» решена, что на телевидении мне его тоже поставить не удастся, и с головой и с потрохами вошел в съемочный период «Гаража».

И вдруг телефонный звонок! Звонил директор творческого объединения «Экран» Б. М. Хессин. Борис Михайлович воплощал собой, пожалуй, идеальный тип чиновника, выработанного нашей общественной формацией. Образованный, неглупый, ироничный, способный журналист, Хессин был замечен и попал на руководящую работу в Гостелерадио. Чтобы удержаться на престижном посту, живому, обаятельному, симпатичному в общении Хессину пришлось расплачиваться главным образом одним — служить не столько делу, сколько системе и начальству, от которого зависела его судьба...

Итак, Б. М. Хессин сообщил, что телевидение решило ставить фильм «О бедном гусаре замолвите слово...». Как я обрадовался!

Как я был благодарен телевидению! Не скрою, к моему ликованию примешивалось и чувство злорадного торжества: мол, утер я нос этим перестраховщикам из Госкино, вопреки им сделаю картину! Но, к сожалению, невозможно заглянуть в свое будущее, даже ближайшее. И я в тот момент даже не подозревал, в какое трудное и мучительное путешествие я отправляюсь...

В Госкино, где привыкли к повиновению режиссеров, были, конечно, уязвлены моим непослушанием, проявлением независимости характера. И были приняты меры, направленные против меня и картины.

Обычно, когда сценарий был утвержден и фильм запущен в производство, ревизий, пересмотров, мелочной опеки, в общем, почти не существовало. Кинолента пробивалась к зрителю через два основных кордона. Первый — это апробация и одобрение сценария, второй заслон (самый серьезный!) — сдача готовой картины. Именно на этих двух стадиях и происходит главным образом бюрократическая, перестраховочная, цензурная шлифовка, когда ветвистая елка редактируется до того, что превращается в телеграфный столб.

Но фильм «О бедном гусаре...» находился под неусыпным надзором, меня дергали еженедельно. Поправки и замечания сыпались регулярно, а во время подготовительного периода картину дважды закрывали. Все это происходило от того, что разозленные чиновники из Госкино систематически «сигнализировали» в разные высокие инстанции. Аргументы, думаю, были просты и неотразимы: «Разве в кино и на телевидении в СССР разные идеологии? Мы в Госкино не пустили этот аллюзионный сценарий по глубоко идейным соображениям, а на телевидении не посчитались с нашей принципиальной установкой и разрешили снимать сомнительную, если не сказать больше, вещь».

Вероятно, моя персона и картина (я не страдаю манией величия) были не главной причиной, а скорее, лишь поводом для Госкино пощекотать нервы конкурирующему учреждению. Регулярные доносы дергали руководство Гостелерадио, которое в свою очередь дергало нас.

Эта деятельность цензоров-добровольцев из Госкино стала мне известна лишь потом, когда картина была закончена. Работая, я не понимал, почему меня никак не могут оставить в покое, почему следят за каждым моим шагом, доводят до отчаяния.

Однако пойдем по порядку. Осенью 1979 года картина была запущена, и мы с Гориным приступили к написанию режиссерского сценария. Это был самый счастливый,

безмятежный этап в создании фильма. Еще не развернулись в своем доносительском марше госкиновские доброхоты, еще режиссерский сценарий — по сути, окончательный проект фильма — не лег в своей неотвратимости на письменные столы руководителей Гостелерадио. И главное, еще не совершилось событие, которое в корне переломило отношение к нашей стране за рубежом и переменило многое внутри страны. Речь идет о вторжении наших войск в Афганистан.

В конце декабря 1979 года я закончил написание режиссерского сценария, а 28 декабря Советская Армия начала военные действия на афганской территории. Это события, конечно, несоизмеримые, и я их ставлю рядом только потому, что рассказываю о своей работе, о картине, о том, как внешние обстоятельства ожесточали внутренние. На афганских полях лилась настоящая кровь, а здесь — чернильная, и тем не менее...

Руководящие отклики на режиссерский сценарий последовали немедленно. Перед самым Новым, 1980-м годом нас — Горина и меня — вызвали к первому заму Лапина — Э. Н. Мамедову, человеку талантливому, умному, в чем-то блестящему, мгновенно ориентирующемуся, который, что называется, «сечет» с полуслова. От общения с ним всегда возникало ощущение, что он видит тебя насквозь, причем проявляет твои скрытые дурные намерения и наклонности.

Перед визитом к Мамедову нас приняли руководители «Экрана» — Б. Хессин и Г. Грошев. Они бормотали что-то о «неправильной ориентации режиссерского сценария». Мы поначалу не понимали, чего они хотят, так как вещи своими именами не назывались, — Хессин с Трошевым все юлили, ходили вокруг да около. Тогда мы с Гориным взорвались, повысили голос и стали говорить, что не понимаем мелочных придирок. И тут руководители «Экрана» открыли карты: оказывается, встал вопрос о закрытии «Гусара». «Дело в том, — мы не верили своим ушам, — что в сценарии очернено „третье отделение“. Этой тайной канцелярии времен Николая Первого в вашем сценарии придано слишком большое значение, и изображена она чересчур негативно...»

Господи! Думал ли Бенкендорф, что через сто с лишним лет его честь будут защищать коммунисты, руководители советского телевидения, активные «строители социалистической России»!

Конечно, забота о «третьем отделении» была понятна: руководители «Экрана» до смерти боялись огорчить ведомство, расположенное на площади Дзержинского. Они не понимали, что, ставя знак равенства между «третьим отделением» времен царизма и нынешней госбезопасностью, они выдавали себя с

головой. Они, конечно, угадали наши намерения и стремились, обеляя николаевскую жандармерию, вступиться тем самым за КГБ.

Потом нас поволокли к Мамедову. Энвер Назимович на этот раз был не совсем «в форме». В его кабинете на экранах многочисленных телевизионных мониторов мелькали скованные, с испуганными глазами, лица, которые косноязычно или же читая по бумажке казенные слова одобряли «помощь» Афганистану.

Мамедов довольно путано объяснил нам сложность международной ситуации, говорил что-то о Саудовской Аравии, о проливах между Азией и Африкой. Эти проливы, по сути, нефтяное горло, которое мы, войдя в Афганистан, сможем взять рукой... В общем, «третье отделение» надо из сценария убрать, или же картину придется закрыть.

Мы вышли оглушенные. Мы не ждали подобного поворота и оказались к нему не готовы. А сценарий был закончен, он был уже выверен для типографии, прошел все положенные инстанции для печати. Короче, его можно было отдавать в мосфильмовскую типографию — печатать!

Однако после визита в Останкино стало ясно — по этому сценарию снимать уже не удастся. Или его придется коренным образом переработать, или картина попросту не состоится. И тогда я сказал своему соавтору:

— Гриша, пока на Мосфильме не знают о нашем разговоре с Мамедовым, надо отдать этот вариант печатать в типографию. Через несколько дней уже будет поздно, печатать не разрешат, а так, понимаешь, у нас будет существовать в типографском виде то, что мы написали. Еще не изуродованное поправками. Да при этом утвержденное «ЛИТом», то есть цензурой. Пусть тираж всего 200 экземпляров, но сценарий перестанет быть нелегальщиной. Его можно будет показывать, давать читать кому угодно, даже иностранцу.

И вот 2 января 1980 года залитованный режиссерский сценарий ушел в набор. А мы с Гориным, находясь в отчаянии, принялись раздумывать, что же нам делать дальше. Положение казалось безвыходным. Однако все мы, работающие в советском искусстве и литературе, прошли гигантскую школу по части поправок и замечаний. Чего только каждый из нас не наслушался от руководящих держиморд, какие только директивные указания не приходилось выполнять. Сколько собственных вещей — литературных и кинематографических — пришлось уродовать, калечить под давлением дураков и перестраховщиков, облеченных властью. Больно и обидно выслушивать безапелляционные невежественные мнения о своей работе! Но

еще оскорбительнее своими собственными руками бесповоротно корежить создание, в которое вложены твои нежность, фантазия, любовь, бессонные ночи, напряжение ума, выдумка, мастерство.

В подобных случаях хочется послать все подальше и отказаться от унизительного подчинения, от попрания личности. Пусть лучше не выпустят, запретят, не напечатают, положат фильм «на полку», но ты, мол, сохранишь человеческое достоинство, не станешь палачом собственного ребенка. Но естественный импульс, порожденный свободолюбием, заложенным в каждом нормальном человеке, постепенно слабеет, и в мозг вползают мысли иные. Человек, как никто, способен выстроить в сознании оправдательную систему для любого неблаговидного и даже подлого поступка. Становится жалко большого труда, безмерной затраты сил. Поскольку фильм — создание не единоличное, начинаешь думать об операторе, художнике, актерах, чья работа не увидит света, думаешь, а имеешь ли ты право брать ответственность и за их труд. Начинаешь думать и о том, что, мол, кое-какие вырезки, вивисекции, переозвучания, если вдуматься, не так уж исказят твой замысел. Конечно, эмоциональное воздействие кое-где ослабнет, острота мысли пропадет, но все-таки в целом твою пьесу, книгу или картину увидят, прочитают. Всегда существует необъяснимая надежда, что умный, внимательный читатель или зритель поймет, догадается, что именно в твоем произведении вырезано или выброшено. Откуда появляется это идиотское предположение в мозгах, в общем-то, неглупых людей? А там и мыслишка о том, что если вещь выйдет в свет, то ведь и деньги за нее заплатят. И чего греха таить, в расчете на эти будущие деньги и долги кое-какие сделаны, и надежды связаны с предстоящими тратами. И так постепенно, шаг за шагом приходишь к выводу, что лучше все-таки поправки сделать, а не ерепениться попусту. Тем более, беззащитен ты, как младенец. Жаловаться некуда и бессмысленно. Можно, конечно, обратиться к иностранным корреспондентам, те организуют шум в западных газетах. Но после этого один путь — в диссидентство, в эмиграцию. А этого не всякий захочет, ибо не намерен покидать Родину, а иной не решится из чувства страха.

И вот, испытывая гадливость к самому себе, окружив себя оправдательными аргументами, приступаешь к выполнению поправок. Послушание — это, пожалуй, главная добродетель творческого работника в глазах руководства. За покорность, за демонстрацию лояльности отменно ублажали, и не только денежно, но и разными наградами и поощрениями.

А в результате из твоей руки выходит ублюдочное,

искореженное, странное произведение, где порой рвутся сюжетные и смысловые связи, не сходятся концы с концами. И это не беспокоит тех, кто поставлен верховодить искусством. Лишь бы не было «крамолы»... Почему-то считается, что люди, руководящие культурой, большие патриоты страны, нежели художники, хотя это отнюдь не так. Ибо каждый чиновник при искусстве заботится о собственном кресле, о привилегиях, дарованных должностью, бескорыстие ему чуждо. Его заботит польза не страны, а собственная. Но облекается это в идеологическую демагогию, в рассуждения о любви к Родине, о благе советского человека, о верности высоким идеям, а стоит за всем элементарная мелочная боязнь, чтоб не сняли, чтоб не лишили благ, — обычные трусость и перестраховка. Непогрешимость чиновников от литературы и искусства зиждется на том, что культивируется подозрительность к творцам — к создателям книг, картин, симфоний, фильмов. Мол, они — люди эмоциональные, их может «занести» в творчестве, им легко впасть в идеологические ошибки, тогда как люди, поставленные над ними, безгрешны, эдакие безупречные идеологические роботы. А на самом деле в большинстве своем — это мелкие, завистливые, озлобленные людишки, считающие чужие деньги, упивающиеся безнаказанностью, завидующие успехам и мстящие за неповиновение.

И если подумать, что так было всегда с тех пор, как началась советская власть, то становится страшно. Сколько я себя помню и где бы я ни работал — в кино, на театре, издавал ли книги, делал ли телевизионные передачи, преподавал ли, — всегда и всюду цензоры под разными служебными псевдонимами истребляли все живое, шершавое, необычное, неприглаженное, нерегламентированное, не укладывающееся в привычные штампы...

Перед Гориным и мной встала странная задача — нам предстояло либо обелить в нашем сценарии жандармское «третье отделение», либо найти какой-то хитрый выход, чтобы сюжетная интрига двигалась, но «тайная канцелярия» как бы была ни при чем.

В разгар наших с Гориным поисков, как сделать поправки и по возможности не ухудшить произведение, состоялась моя встреча с Лапиным.

Сергей Георгиевич встретил меня расспросами о том, что такое я натворил в Киеве, как я там ругал телевидение, почему я так распоясался и т. д.? Я понял, что доносы пришли и сюда. Я сказал, что о телевидении я не говорил ни одного дурного слова (что было правдой), и подивился тому, как распространено у нас

доносительство, да еще искаженное. Потом был долгий, однообразный, грустный разговор. «Обстановка сейчас не для комедий, — говорил министр телевидения, — а комедии острые, гражданские и вовсе ни к чему. Международная обстановка осложнилась необычайно, в Афганистане, по сути, идет война. А зачем нам в военное время фильм о том, как жандармы проверяют армию?»

Я не знал, что ответить. Я понимал логику рассуждений Сергея Георгиевича. Но я не мог сказать ему главного. Если бы речь шла о защите Отечества от агрессии, он, возможно, был бы и прав. Но зачем мы вошли в Афганистан, кому это надо, кто в этом виноват — вот этих вопросов я не мог задать С. Г. Лапину.

Я сказал, что мы уже перерабатываем сценарий и надеемся найти приемлемое решение. И действительно, с дурным настроением, с отвращением к жизни мы ежедневно встречались с Гориным и ломали головы, пытаясь выбраться из мерзкой головоломки, в которую нас загнали начальники. А тем временем параллельно выбирались натурные места для съемок, приглашались артисты для кинопроб, рисовались эскизы декораций...

Если в первоначальном варианте сценария действовал жандармский майор Мерзляев, то в новой версии он сменил военный мундир на штатский сюртук и превратился из профессионального блюстителя порядка в любителя этого дела, в добровольца, в стукача по вдохновению. Однако этой метаморфозы оказалось мало, чтобы привести в действие фабулу — ведь те услуги, что оказывались офицеру-жандарму из-за одной только принадлежности его к специальным войскам, для штатского никто бы делать не стал. Поэтому мы наделили нашего Мерзляева графским титулом и дали ему чин действительного тайного советника. Мы дали ему и должность «чиновника по особым поручениям». В фильме он говорил: «Дайте мне поручение, а уж особым я его и сам сделаю...» Тайного осведомителя «третьего отделения», платного агента Артюхова (каким он был в первой версии) мы сделали личным камердинером графа, его верной тенью. Но, чтобы оправдать те подлости, которые совершал Артюхов в качестве наемного осведомителя, пришлось придумать мотив для аналогичного поведения слуги, крепостного. Теперь, по сценарию, он стал заниматься провокациями и вообще пускаться во все тяжкие лишь потому, что ему была обещана графом «вольная».

После замены социальных характеристик действующих лиц сценарий затрещал по швам. Стали казаться неправдоподобными поступки персонажей. Пришлось искать новые мотивировки, по

сути, шла кардинальная переработка вещи. Причем все это происходило на ходу, ибо весь фронт подготовительных работ не прерывался:

Итак, новый вариант был завершен, его напечатали на машинке и отдали на прочтение в телевизионное объединение «Экран» — Хессину и его подручным...

Там ознакомились с нашим новым вариантом. Авторов пригласили на обсуждение. Началось очередное выламывание рук. Придирались к репликам. Потом было приказано выбросить четверостишие М. Ю. Лермонтова. Поясню: в эпизоде «Выбор натуры» Мерзляев с приспешниками и актер Бубенцов искали в окрестностях Губернска место, где надо будет произвести фальшивый расстрел мнимого заговорщика, которого изобразит провинциальный трагик. Цитирую текст сцены:

> — Ага... значит, партнеров ставим там... кстати, сколько их? — спросил артист.
>
> — Пять гусар и офицер, — подсказал Артюхов.
>
> — Извините, господин граф, я просто хочу понять мизансцену... Ага... так... они стоят там, я выхожу, гордо оборачиваюсь... кричу... Кстати, если рублик накинете, я могу и стихами: «Прощай, немытая Россия, страна рабов, страна господ, и вы, мундиры голубые, и ты, им преданный народ...»
>
> — Стихами не надо, — жестко пресек декламацию Мерзляев. — Ваши выкрики мы уже оговорили...

Хессин, буквально повторяя Мерзляева, сказал:

— Стихов не надо! Во всяком случае, этих!

— Но это же Лермонтов! — взъерепенился я. — Это классика! Мы эти стихи в третьем классе проходили!.. Это ведь...

— Не надо! — перебил меня Борис Михайлович. — И сами понимаете почему.

И в фильме Евгений Леонов декламировал другие строчки: «Сижу за решеткой в темнице сырой. Вскормленный в неволе орел молодой...»

Мы с Гориным вернулись с этого обсуждения убитые. Когда уродовали наш текст, коверкали наши мысли, мы еще как-то смирялись. Но когда велели выбросить Лермонтова, это, как ни странно, переполнило чашу терпения. Меня охватило какое-то истерическое отчаяние, и я решил отказаться от картины. Я сказал об этом жене:

— Понимаешь, очевидно, мы в этом сценарии перешли какую-то грань дозволенного, замахнулись на что-то такое, о чем даже упоминать не положено. Вроде всего этого у нас в стране не

существует и не существовало. Это как постыдная болезнь. Они все равно не дадут сделать картину, будут все время мучить. Лучше уж самим закрыть картину.

Решение это во мне крепло с каждым днем. Оно не было вызвано мгновенным импульсивным взрывом, а созревало от безнадежности, от понимания ситуации. Я поделился с Гришей. Горин, тоже измученный, издерганный замечаниями, после небольшого колебания, согласился со мной, и мы постановили — отказываемся от картины. Не ради благородного жеста — вот, мол, какие мы принципиальные, а просто потому, что не было больше сил выносить придирки, подозрительность, бесконечные поправки. Надо было подумать, как аккуратно произвести эту болезненную операцию. Мы понимали, что на телевидении только обрадуются нашему решению. Но помимо этого существует план студии, затрачены средства и так далее. Так что надо было разработать тактику закрытия, чтобы потом на нас же не вешали собак. Никому в съемочной группе мы пока не сказали о том, что вынесли нашему фильму смертный приговор. А вечером того дня была назначена кинопроба с Гафтом на роль полковника Покровского. Ее, конечно, надо было отменить, но как-то не нашлось благовидного предлога, и я поплелся на ненужную, бессмысленную съемку. Это было жуткое самоистязание. Я чувствовал себя будто на похоронах, но старался, чтобы этого никто не заметил. Настроение было катастрофическое. Я видел, с каким воодушевлением оператор Владимир Нахабцев ставил свет и кадр, — он был беззаветно влюблен в сценарий и предвкушал радость даже от кинопробы. Я репетировал с увлеченным Гафтом, который сыграл пробу так, что у меня захватило дыхание. На экране действовал живой, прекрасный, обаятельный герой, в котором пульсировала горячая кровь, герой, полный гражданских чувств, идеальный исполнитель нашего замысла.

Я поймал себя на том, что не могу сказать этим чистым людям о нашем убийственном решении. У меня было ощущение, что я собственноручно сверну шею чему-то беззащитному, трепетному. Меня окружали друзья — светлые, прекрасные, и я не мог нанести им травму. Я решил: самому превращаться в злодея не надо. Если так случится, то душегубы найдутся. Горин одобрил меня и тут. И здесь не было никакой нашей беспринципности или гибкости. Просто мы оба очень страдали и мучились. Принять резко негативное решение было нестерпимо больно, и не надо упрекать нас за «хамелеонство». Мы были живыми людьми, любили то, что хотели делать, и горько терзались от того, что с нами вытворяли.

Ко второй половине марта 1980 года пробы были в основном закончены, не было артиста только на роль молодого гусара Плетнева. Дня за два до срока сдачи кинопроб телевизионному руководству я познакомился с молодым артистом из «Современника» Станиславом Садальским и предложил ему попробоваться на роль Плетнева. Мы сделали ему грим, я порепетировал с ним, и мне показалось, что артист годится. На следующее утро мы должны были поехать в Останкино показать пробы и утвердить их, а вечером на «Мосфильме» должна была состояться съемка с Садальским. А еще через две недели — 10 апреля — группа намеревалась выехать в длительную двухмесячную экспедицию в Ленинград. Подготовка велась лихорадочно. В Ленинград должны были переправить пятьдесят лошадей с солдатами-кавалеристами, и администрация обеспечивала место для солдатского жилья, корма для лошадей, конюшни и т. д. Заказывались железнодорожные платформы для отправки лихтвагена, камервагена, карет, реквизита, оружия, костюмов. Одежды и наряды в авральном порядке дошивались в пошивочном цехе студии. С большим трудом съемочная группа получила разрешение на гостиницу в Ленинграде — наступил год Олимпиады и были введены строгие ограничения. Гримеры, бутафоры, реквизиторы, костюмеры упаковывали вещи в огромные ящики. Элементы декораций отправлялись в гигантских фурах, и эти грузовики, как челноки, начали свои рейсы между Москвой и Ленинградом. И вот в этих условиях привычной для России штурмовщины я и отправился показывать кинопробы. Казалось, это будет, по сути дела, формальность, ибо актеры подобрались первоклассные, а молодого героя я покажу через несколько дней. Я не подозревал, что над картиной снова сгустились тучи, — все держалось в тайне. Заместитель Лапина С. И. Жданова, обычно приветливая, на этот раз держалась странно, не смотрела мне в глаза, говорила отрывисто и уклончиво, явно испытывая неловкость. Хессин тоже вел себя как-то необычно — много и беспрерывно высказывался на посторонние темы. Молчаливая редактура держалась на расстоянии. Честно признаюсь, ни я, ни Горин, ни директор объединения телефильмов С. М. Марьяхин не обратили внимания на неординарность их поведения. Мы поняли это только задним числом.

Вся компания отправилась в специальное просмотровое помещение — эдакий маленький зальчик, где вместо киноэкрана стоял телевизионный монитор, окруженный модерновыми креслами.

Видеокассета была уже заряжена. Начался просмотр. Он

прошел в полном молчании. Никто ни разу не улыбнулся, не хихикнул, хотя на экране игралось несколько смешных и, по-моему, удавшихся сцен. Когда демонстрация пленки кончилась, С. И. Жданова сказала мрачно:

— Ну что ж, поднимемся ко мне, поговорим.

Поражаюсь своей твердолобости: я по-прежнему не понимал грозовой ситуации. Мы расселись в кабинете Стеллы Ивановны, и я, пытаясь развеселить аудиторию, рассказал свежий анекдот. Это, как вскоре выяснилось, оказалось совсем неуместным, так как я только усугубил всеобщую неловкость. Надо сказать, что Стелла Ивановна выполняла предназначенную ей палаческую роль с видимой неохотой и стыдом.

— Видите ли, — помявшись, сказала Жданова, — принято решение о закрытии вашей картины.

Наступила долгая, долгая, очень долгая пауза.

— Зачем же вы тогда, — наконец произнес я, — устроили всю эту комедию с просмотром кинопроб? Сказать нам о закрытии можно было и без этого спектакля. Это же садизм...

— Верно, — согласилась Жданова. — Но у нас как-то не хватало решимости, мы оттягивали...

— А какие мотивы? — поинтересовался Гриша.

— Это распоряжение Председателя, — пояснил Хессин.

— Что можно сделать? — спросил ошарашенный Марьяхин. В ответ была пауза и пожатие плеч.

Еще две недели назад мы сами решили закрыть свою картину, сами решили не снимать ее. Правда, не привели приговор в исполнение. Казалось, то, что происходило сейчас в ждановском кабинете, не должно было причинить нам боли. Однако стресс случился чудовищный. Не стану описывать то, что мы тогда испытали, чтобы не травить душу... Мы вернулись на «Мосфильм». В моей комнате ждал Станислав Садальский, загримированный и одетый в гусарский костюм. Я сказал ему:

— Все, Стасик, этого фильма не будет. Его закрыли. Так что встретимся на другой картине. Иди разгримировывайся...

На глазах Садальского появились слезы. Он не мог прийти в себя и плакал.

Сразу же последовали распоряжения об остановке работ. Первая забота администрации в подобных ситуациях — прекратить дальнейшие траты. А я побежал в кабинет директора «Мосфильма» Сизова.

Я рассказал Николаю Трофимовичу о том, что произошло. Рассказал также, что мы месяц назад переделали сценарий, учтя главное замечание Гостелерадио. И тут обычно спокойный Сизов взбеленился:

— Что же они со студией-то делают! Это значит, у меня вылетают из плана две единицы (двухсерийная картина засчитывается как две). Чем я их заменю? Сейчас конец марта, до конца года я не успею сделать ничего другого. Куда они смотрели? Они просто ставят на колени коллектив. Надо им было раньше думать, теперь поздно.

И Сизов сказал, что завтра утром он ложится в кремлевскую больницу — подлечиваться, а в той же больнице сейчас находится Лапин. И он, Сизов, с ним поговорит, что так, мол, со студией не поступают и что он заставит их открыть картину снова. Честно говоря, я не очень-то поверил в такую возможность; тем более, Сизов по должности был ниже Лапина, и тот вовсе не обязан прислушиваться к мнению заместителя Ермаша.

Прошли два-три дня, в течение которых было остановлено все: дальнейший пошив костюмов, укладка вещей в экспедицию, отказались от железнодорожных платформ, от многого, чего долго и упорно добивались. Начали открепление от картины работников съемочной группы.

Я приходил каждый день на студию — деваться мне было некуда — и тупо сидел в своей комнате, пока расфррмировывалось и уничтожалось все, что мы успели сделать.

На третий день в группу прибежал взволнованный Марьяхин: картину снова возвращали в производство!

Какой разговор сложился у Сизова с Лапиным, как он смог его убедить, что там произошло, почему Лапин изменил свое решение, так я и не узнал! Мы уехали в экспедицию, когда Сизов еще находился в больнице, а через несколько месяцев, после возвращения группы из Ленинграда, это уже все было историей. Да и не думаю, чтобы Сизов стал со мной на эти темы откровенничать.

После реанимации фильма с большим трудом мы снова закрутили все дела. Сняли также пробу с Садальским. Его кандидатуру в этой суматохе с картиной мы уже на утверждение в Останкино не возили. И в середине апреля, залечивая раны, залатывая дыры, затыкая бреши, с трудом отойдя от бесстыдных игрищ телевидения, мы уехали в Ленинград — снимать нашу многострадальную ленту.

Экспедиция сложилась неудачно: бездарная администрация, возглавляемая директором картины Б. Криштулом, проваливала все. Неквалифицированный второй режиссер О. Макарихин сбежал самовольно со съемок и поставил меня об этом в известность телефонным звонком с вокзала. Тяжелая полуторамесячная болезнь Олега Басилашвили — исполнителя центральной роли — заставляла нас снимать выборочно, с

пропусками, работать лихорадочно, неритмично. Летели графики, смещались сроки (а артисты все попались занятые). Это притом, что сама по себе картина была большой производственной сложности, с массовками, которых приходилось наряжать в исторические одежды, с кавалерией, оружием, пиротехникой, со строительством натурных декораций, с капризной ленинградской погодой, с борьбой против примет современности вроде асфальта, автомобилей, телевизионных антенн на крышах и т. д. Подобную ленту можно складно снимать при высочайшей организации, а это как раз хромало на обе ноги — подобралась слабая административная группа, а после дезертирства второго режиссера, развалилась режиссерская часть.

Но имелась еще одна глобальная трудность: сценарий в результате сотворчества телевизионных насильников в чем-то дал трещину. Во время съемок регулярно выявлялись огрехи и прорехи, возникшие из-за навязанных нам поправок и изменений.

И тут я хочу воздать должное Григорию Горину. Большинство литераторов считают, что их труд окончен, когда фильм запускается в производство. Максимум их участия — это раз-другой приехать на студию, просмотреть отснятый материал и высказаться по этому поводу. Гриша не покидал меня, я все время ощущал рядом его верный, дружеский локоть, сочувствие, товарищество. Общий успех, конечно, сплачивает людей. Но, по-моему, еще больше объединяют людей общие горести и испытания, которые они переносили вместе, рука об руку. Работа над фильмом «О бедном гусаре...» была не только проверкой профессионализма, она была экзаменом на честность, порядочность, благородство. Содержание картины перекликалось с нашей жизнью, с нашей работой. Провокации, интриги, гнусности, о которых рассказывалось в нашем сценарии, мы испытывали на себе, снимая картину. Деликатность Горина, такт, высокая нравственность, не говоря уже о даровании, скрашивали каторжную работу, помогали довести дело до конца. Каждая сцена, которую предстояло снимать завтра, как правило, накануне переделывалась, уточнялась, дописывалась, что тоже усиливало хаос и неразбериху на съемочной площадке. Пожалуй, «О бедном гусаре...» была моя самая трудная, самая непосильная работа. Удары сыпались со всех сторон, извне и изнутри. Любую элементарную вещь надо было преодолевать, как невозможную.

В Ленинград приезжали с ревизиями и проверками московские эмиссары. Их визиты дались нам нелегко, это создавало лишнее душевное напряжение, надо было все время держать ухо востро, какие-то свои истинные намерения скрывать. В общем, постоянный контроль отнюдь не облегчал работу.

Картина создавалась в муках, тягостно, превозмогая какое-то роковое сопротивление. В конце июня мы вернулись в Москву. Съемки продолжались — такие же безалаберные, бестолковые, болезненные. Во всей этой сумятице чувств, конфликтов между людьми, противоречивых ситуаций мне необходимо было пронести и сохранить в себе единство ощущения, стиля, хорошее настроение, юмор, легкость, ибо в картине должно было быть немало веселого. Нужно было выдержать физически, психологически весь этот наворот и обвал, которые ежедневно обрушивались на мою несчастную голову...

Наконец, в конце августа съемки закончились, я приступил к монтажу и озвучанию снятого материала. Телевидение постоянно проявляло жгучее нетерпение — жаждали посмотреть снятое на пленку. И когда в конце сентября первая складка (так называется черновая сборка всего материала, подложенная в сценарной последовательности) была готова, дружки с телевидения немедленно слетелись на «Мосфильм». И опять был бой — придирки, наскоки, подозрения, намеки лились рекой.

У меня сохранилось заключение творческого объединения «Экран» по поводу этого просмотра, подписанное редактором И. Власовой и утвержденное Б. Хессиным. Вот его текст:

> «Гусар» — динамичная, смешная комедия, обладает пафосом притчи о благородстве и самопожертвовании, утверждает гуманистические идеалы. Работу отличает яркий диалог и юмор авторской речи...

После вступления, которое было «за здравие», шли замечания, поправки и пожелания явно «за упокой».

> В стилистической структуре фильма представляется излишней концовка эпизода расстрела Бубенцова (его смерть)...

И в устной дискуссии Б. Хессин и его помощники напустились на трагический финал. Мы сопротивлялись, но чиновников это не остановило. Устное замечание еще можно как-то игнорировать. Но сделанное на бумаге, оно обретало силу непреложной истины. Сделать подобное критическое высказывание было равносильно тому (я не сравниваю качество произведений и дарования авторов), как если бы Толстому посоветовали, чтобы Анна не бросалась под поезд, Шекспиру порекомендовали бы оставить в живых, на его выбор, либо Ромео, либо Джульетту, а Островскому запретили бы убивать Ларису.

Было еще пятнадцать пунктов замечаний, где требовалось

сократить и выбросить то, что не устраивало телевизионных командиров. Мы устали, больше того, изнемогали в неравной борьбе. Кое на что мы согласились, ибо сила была не на нашей стороне. Но оставить Бубенцова в живых для нас было попросту исключено. Это делало бы нашу картину уязвимой, она превращалась бы в балаган, в ерничество над святым. Если герой не заплатит жизнью за свое прозрение, фильм, по сути, не состоится.

Обсуждений, пока писался сценарий и снималась картина, было немало. На каждом из них мы несли потери, теряли реплики, сцены, ситуации, вещь выхолащивалась, становилась более аморфной, беззубой, упрощенной. Ни на одном из обсуждений мы ничего не приобрели, мы только проигрывали. Война велась с неизменным нашим поражением. У нас оставалось только одно право, к которому, в конце концов, и свелась вся эта длинная битва с телевидением, — право довести картину до конца. Мы отдавали многое, лишь бы уцелела картина. Теперь нас, конечно, легко осуждать... Картина ухудшалась на глазах, но все равно для руководителей телевидения она оставалась персоной «нон грата»...

Ноябрь 1980 года. Фильм готов на двух пленках, то есть все реплики, музыка, шумы сведены на одну звуковую пленку, а все изображение — кадры, сцены, пейзажи — смонтировано, склеено в единый, связный рассказ. Картина, по сути, готова, но существует как бы в макете, сделанном в натуральную величину. Для того чтобы она стала реально существующей, требуется печатать на одну общую кинопленку изображение и звук. Тогда-то фильм можно уложить в круглые жестяные коробки, в каждую из которых умещается рулон длиной в 10 минут или, как у нас говорят, «часть». И вот тут фильм считается окончательно готовым.

На «Мосфильме» была назначена предварительная сдача нашей картины. Ее принимало руководство телевидения во главе со С. И. Ждановой и дирекция «Мосфильма». После просмотра генеральный директор студии Н. Т. Сизов, порядочнейший человек, тот самый, который сумел сделать безнадежное — извлек из небытия, из закрытия нашу ленту и добился продолжения работы, высказался против трагического финала. Актер Бубенцов, по его мнению, не должен умирать. Он был искренен, он так считал, ибо был воспитан по-советски. Кстати, в Сизове никогда не было двуличности. В слова Сизова вцепился Хессин и стал тоже горячо протестовать против смерти одного из главных героев. Господи, как у нас не любили показывать грустное и неприятное! «Оберегали», «утешали» народ! Это был

тот самый пункт, который мы с Гориным уступить никак не могли. Мы переглянулись, напряглись и приготовились к очередному отпору. Семен Михайлович Марьяхин занервничал, предугадывая схватку. Он был нашим союзником, но при этом чиновником. Ему было предписано послушание. Но вдруг случилось непредвиденное! Стелла Ивановна Жданова — заместитель министра телевидения — сыграла благородную роль. Она выступила в защиту печального финала. Она умно и резонно сказала о жанре трагикомедии, о том, что иначе разрушится авторский замысел, что фильм превратится в безделицу. Это было спасение! Сизов пожал плечами и не стал спорить — ведь фильм снимался по заказу телевидения, а Жданова была авторитетным представителем заказчика. Мосфильмовская хата Сизова в этом случае была с краю. Замолчал и изумленный Хессин, ибо он подчинялся Ждановой по служебной субординации. В общем, нам неслыханно повезло! Правда, под это дело у нас еще оттяпали несколько острых фраз, но все равно мы были рады — удалось сберечь главное, на что все время покушались.

Нам дали разрешение — печатать копию на одну пленку. После этого оставалась последняя инстанция — просмотр фильма Мамедовым, первым грозным замом Лапина. Сам министр, как правило, не смотрел развлекательные передачи и фильмы. Он держал руку на пульсе высокой политики — трансляции правительственных мероприятий. К примеру, вручения членами Политбюро орденов друг другу, которые сопровождались сочными поцелуями и благодарственными речами, прочитанными по бумажке.

В начале декабря мы — Марьяхин, Горин и я — прибыли в просмотровый зал Гостелерадио. Вскоре в зал вошел Мамедов. Об этом просмотре, к сожалению, не могу рассказать, так как время подобной откровенности еще не настало. После того как картина кончилась, Мамедов буркнул что-то невнятное, причем не в переносном смысле, а в прямом, — что мы предпочли трактовать как одобрение. При этом присутствовал Хессин и сразу же, как опытный царедворец, поволок меня одного к Лапину — сообщить о том, что фильм готов и принят. Меня, усталого, опустошенного, ввели в кабинет министра, и я должен был там что-то изображать. Хессин в беседе ввернул шефу, что картина «О бедном гусаре...» закончена.

— Мамедов смотрел? — поинтересовался Лапин. Я утвердительно кивнул.

— Мамедов смотрел? — еще раз спросил Лапин у Хессина, и я понял, что он мнению Мамедова придавал большое значение.

— Мы только что из зала, — доложили мы вместе с

Хессиным.

— Что он сказал? — осведомился министр.

Я пробормотал нечто нечленораздельное, ибо объяснить мнение Мамедова оказалось нелегко, но Хессин меня «перевел» как надо, сказав, что у Мамедова хорошее впечатление. Эта странная, бессмысленная, с моей точки зрения, и необходимая, по суждению Хессина, аудиенция была закончена. Мы вышли, и Борис Михайлович, отирая пот со лба, поздравил меня с окончанием картины. Он был рад, что сумел помочь приему подозрительного для начальства фильма. Но я радости не чувствовал, душа напоминала выжженную, мертвую землю, как будто я перенес атомную бомбардировку. Но оказалось, что и это был, как говорится, «еще не вечер». На этом наши мытарства не кончились.

Через несколько дней было еще какое-то совещание у Ждановой, где присутствовали Марьяхин, Горин и я. Оговаривались на нем еще какие-то коррективы, толком уже не помню. Но один разговор из той встречи сохранился в памяти. Шла речь о том, когда показывать картину, в какой из дней новогодних праздников? Я было заикнулся, что фильм сложный и печальный, что ставить его на 1 января — неуместно. Но Марьяхин и Горин замахали на меня — 1 января, мол, самый лучший, самый престижный день. Мое смутное ощущение, что это неправильно, было побеждено — увы! — тщеславием, и я, к сожалению, не воспротивился...

Вскоре пришел еженедельник «Говорит и показывает Москва», где черным по белому было напечатано, что 1 января после программы «Время» будет демонстрироваться двухсерийный фильм «О бедном гусаре замолвите слово».

И вот тут я наконец-то успокоился. Конечно, фильм в результате понес урон, немало утрат случилось по дороге к экрану, и тем не менее, несмотря на ущерб, мы все-таки сделали картину о том, о чем намеревались. Ее направленность читалась ясно. То, что мы на самом деле рассказывали не о николаевской России, а о наших днях, угадывалось невооруженным глазом. В ленте осталось немало едких реплик, многие сцены вызывали ассоциации с современностью. Фильм был пронизан горечью авторов, ненавистью к тоталитарному режиму, к произволу, к безнаказанности властей. Наша неприязнь к тайным методам, к провокациям, к слежке и стукачеству выпирала из всех пор фильма, можно сказать, из каждой перфорации. Наряженное для «проходимости» в песни, шутки, фарсовые эпизоды содержание ленты было в конечном счете мрачным и представляло собой обвинение против всего того, на чем держалась и держится

российская империя. Ибо мы — верные наследники всего плохого, что было у царизма.

В оставшиеся дни до Нового года я порой не верил самому себе — неужели это покажут по нашему телевидению? Я предвкушал реакцию, — она, по моему мнению, должна была быть оглушительной — ведь так откровенно о больных вопросах в ту пору никто не говорил. Но действительность превзошла все мои ожидания. Однако об этом после.

Публикация в телепрограмме, видно, вызвала очередной приступ активности, свежий пароксизм[2] ярости у деятелей Госкино. Не буду врать, не знаю, на каком именно уровне был сделан новый донос в ЦК КПСС, но он был сделан. Естественно, я в ожидании премьеры нашей ленты ничего не подозревал о бумажных и телефонных процессах, бурливших в бюрократических недрах. Оказывается, в результате интриг 31 декабря, в 9 часов утра, накануне объявленной в программе демонстрации нашей ленты, собрались все руководители телевидения, чтобы самолично убедиться в ее вредной направленности. Сам Лапин, его заместители Мамедов, Попов и Жданова, директор «Экрана» Хессин, заведующий сектором телевидения в ЦК КПСС Оганов, инструкторы ЦК, курирующие телевидение, встретились вместе в просмотровом зале. Авторов ленты, разумеется, на секретный просмотр не позвали. Не могу пересказать, какова была их реакция, о чем они говорили между собой. Поведаю о том, как я был посвящен в курс событий.

Между семью и восемью часами вечера 31 декабря 1980 года на даче, которую мы с Ниной снимали и где мы с друзьями собирались встретить Новый год, раздался телефонный звонок.

— То, что я вам сейчас скажу, — произнес знакомый мне по встречам на телевидении женский голос, — должно остаться между нами. Если вы начнете принимать меры, куда-то звонить, ехать, хлопотать, то я могу после новогодних праздников уже не выходить на работу. Я не имею права сообщать вам то, что сейчас сообщу.

— Я обещаю вам, Стелла Ивановна, — холодея, ответил я, понимая по преамбуле, что новости будут неприятные.

— Сегодня в девять утра все руководство телевидения смотрело «Гусара»... — Голос Ждановой перечислил тех, кого я упомянул выше.

— Чем это было вызвано? — спросил я.

— Я вам потом расскажу, — уклонилась от ответа Стелла Ивановна. — Завтра показ состоится, хотя не скрою, все это висело на волоске. Правда, Председатель (так на телевидении называли Лапина) предложил сделать две купюры...

— Какие? — перебил я.

— Одна вырезка — это реплика: «Тема хорошая...»

(В сцене пикника в саду губернаторского дворца Настенька Бубенцова объявляет собравшимся гусарам, дамам и городской знати:

— Я спою вам песню, посвященную героям войны 1812 года. На что Мерзляев роняет цензорским тоном:

— Тема хорошая...

Так вот, эта реплика почему-то попала под топор министра. Почему именно эта? В фильме было полно куда более острых фраз...)

— Вторая купюра, — продолжала Стелла Ивановна, — это облет вокруг церкви, сцена похорон. Председатель сказал: «Это очень мрачно, не надо огорчать зрителей в новогодний праздник». И отдал распоряжение Хессину, чтобы после эфира этот кадр вставили обратно, так что это вырезается не навсегда. И когда будет повтор ленты, она пойдет с кадром облета церкви.

Меня начала бить дрожь, внутри что-то оборвалось.

— И потом председатель добавил, — заканчивала свое невеселое повествование Жданова: — «Я прошу не говорить об этом Рязанову. Не надо портить ему встречу Нового года». Но при мысли, что будет с вами, когда вы завтра, сидя у телевизора, не увидите этих двух мест в фильме, мне стало ясно, что надо обязательно вам сказать. Иначе это может скверно кончиться. Чего доброго, еще инфаркт случится.

— А кто же конкретно это вырезал? — мертвым голосом спросил я.

— Не волнуйтесь, все уже сделано, и сделано аккуратно! Хессин сам за этим проследил. Вырезали в его присутствии.

— Спасибо, — машинально сказал я.

— Извините, новогодний праздник вам, конечно, испортили, — сказала в заключение Стелла Ивановна, — но мне казалось, что будет лучше, если вы узнаете обо всем заранее и от меня. Не огорчайтесь. Это еще минимальные потери. Если бы вы знали, почему все это случилось, вы бы поняли...

И мы распрощались.

Я повесил трубку и погрузился во мрак. Я снова и снова перебирал в памяти разговор. Первым побуждением было куда-то звонить, протестовать, хлопотать, остановить, но было поздно: восемь часов вечера 31 декабря. Нигде уже никого нет, все разбежались с работы, готовятся к встрече Нового года. Звонок раздался не зря вечером, после того, как кончился рабочий день, когда сделать уже ничего нельзя. Да и не мог я закладывать Стеллу Ивановну. Это был редкий по благородству поступок,

особенно немыслимый для человека, служащего в советском аппарате. И если я начну действовать, обнаружу, что знаю ситуацию, докопаются, кто сообщил, и действительно сотрут в порошок порядочного человека. Так что я был связан по рукам и ногам, был лишен возможности что-либо предпринять!

Вторая поправка была для меня особенно болезненной. Сцена «расстрела» кончалась тем, что Бубенцову становится плохо с сердцем, полковник посылает в казарму за доктором, Плетнев стреляет в Мерзляева, но, схваченный в этот момент жандармами, промахивается. Самого мгновения смерти Бубенцова в кадре не было. А вслед за этим под скорбную музыку реквиема, сочиненного Андреем Петровым, показывалась, снятая сверху, как бы с птичьего полета, маленькая церковка, стоящая на высоком обрыве над рекой. Около храма кладбище и группа застывших во время похорон людей. Кадр был пронзительный, горестный. Это был один из главных трагических пиков картины, когда зритель душой и сердцем должен был быть захвачен волной печали и соучастия. Я помню, как трудно давался после этой панихиды переход на следующий эпизод, где полк покидает город. Сколько я возился с этим, монтируя буквально по клеточкам, искал звуковой стык, подбирал пропорции в изображении, шумах и музыке. И вот теперь чьей-то чужой, равнодушной рукой все это было безжалостно смято, разрушено. Зрителю в результате купюры становилось неясным, умер ли Бубенцов. Кроме того, убиралась сильная, «козырная» сцена, ослаблялось зрительское сопереживание. Господи, какой многострадальной оказалась эта картина! Финал ленты был окончательно испоганен, испорчен, искорежен. И я ничего не мог сделать! До сих пор меня охватывает жуть, когда вспоминаю, в каком настроении я встречал тот Новый год.

Поразительно, до чего развито чутье у этих «искусствоведов» с мандатами. Они всегда тыкают пальцем именно в то, что наиболее дорого автору, всегда бьют без промаха. Причем сопровождается это разговорами, что, мол, вырезаются пустяки, мелочь, несколько слов или несколько секунд действия. Но оскоплению всегда подвергается самое главное, самое существенное, без чего вещь переходит в другое качество.

Поначалу фразу Лапина: «Я прошу не говорить об этом Рязанову. Не надо портить ему встречу Нового года!» — я воспринял как своего рода насмешку, как душевную черствость. А потом, когда немного успокоился, подумал иначе. Ведь для него наша картина — одна из многих в его большом хозяйстве. Он не сидел, сгорбившись, над ней, не монтировал ее по кадрикам, он не мог, да и не собирался, смотреть на всю эту ситуацию глазами

авторов ленты. И, вероятно, в его заботе не было двусмысленности, не было никакого глумления — он действительно хотел смягчить удар. Думаю даже, что он не плохо ко мне относился.

Я позвонил Горину. Рассказал ему о новогоднем подарке телевидения. А потом добавилось подлинно трагическое известие, рядом с которым вся наша суета с фильмом — ничто. Директор телевизионного объединения «Мосфильма» Семен Михайлович Марьяхин вечером 31 декабря вдруг потерял сознание, его увезли в больницу, а через два дня, так и не придя в сознание, он умер. Не стало доброго, веселого, энергичного человека, верного друга. Он вел себя в истории с нашей картиной просто героически от начала и до конца, стоял стеной в самые трудные моменты. Но он уже не смог увидеть на телевизионном экране премьеру фильма, для которого сделал столько доброго и хорошего. Человек, который прошел всю войну, которого пощадила вражеская пуля, не выдержал нервной, неблагодарной, порой бессмысленной работы. «Проверка — она всем проверка!» — говорил в картине Бубенцов. Так вот Марьяхин, занимая должность, где предательство, по сути, являлось одной из ее составных частей, выдержал экзамен. Он всегда оставался честным, благородным, порядочным, всегда был Человеком. Да, ему приходилось порой изворачиваться, обходить рифы, но он никогда не переступал грань. Сохранить в себе подлинные человеческие качества на этой службе — подвиг! Ткань фильма, где погибали прекрасные люди, и страшная жизненная реальность, где случилось то же самое, переплетались, образуя какую-то кошмарную, чудовищную картину...

...А потом был показ фильма по телевидению, в неуместное время, в неуместный день. И вот здесь произошло, пожалуй, еще одно непоправимое событие в судьбе ленты. Ее практически не заметили. Возможно, я немного сгущаю краски, но, честно говоря, не очень. Небольшая часть интеллигенции, обратившая на фильм внимание, раскололась на два лагеря, кое-кто фильм принял восторженно, некоторые плевались. Но народ безмолвствовал. Огромная гражданская пассивность, охватившая в те годы массы, поглотила нашу картину бесследно. Люди, благодушно чокавшиеся и закусывавшие, были далеки от нашей боли, от нашего страдания. Мы не смогли силой своего искусства оторвать людей от накрытых столов, не смогли заставить их погрузиться в нестерпимую горечь. Нам оставалось успокоить себя тем, что, если бы показ ленты случился в обычный, а не праздничный день, это погружение произошло бы. И тем не менее факт оставался фактом: зрителю картина была, что называется, «до лампочки».

Нет, были прекрасные отзывы, письма, телеграммы, звонки с восторгами и благодарностью, добрые отклики людей, чье мнение нам неимоверно дорого: Булат Окуджава, Людмила Петрушевская, Борис Васильев, Станислав Рассадин, Игорь Ильинский, Андрей Вознесенский. Но господствовало, пожалуй, иное суждение. Чиновничьи инстанции недружелюбно затаились, газеты практически промолчали. Да и что писать? Умные журналисты и критики, конечно, видели второй план фильма, понимали намеки, аллюзии, ассоциации, да вслух об этом говорить было опасно, а вернее, вовсе исключено. Это в равной мере относилось и к тем, кто принял нашу ленту, и к тем, кому она не приглянулась. Так что фильма нашего как бы не существовало. Мы надеялись на повторный показ. Надеялись, что тогда фильм родится. Но шли годы, я неоднократно предпринимал попытки в этом направлении, однако Гостелерадио стояло насмерть. Все мои поползновения, чтобы показать, причем по любой программе, еще раз нашу картину, терпели фиаско. И без объяснения причин. По предложению телевидения мы сделали еще одну редакцию картины, более короткую. Но и этому варианту тоже не удалось просочиться на «голубой экран». Мы бились в догадках, но стена гигантского управленческого аппарата загадочно молчала. Мы понимали, картина кому-то не понравилась, кому-то из больших людей, но чем и кому — так и не знали. Во время моей последней встречи с Лапиным, когда я опять унижался, прося показать «Гусара», он намекнул мне, что фильм в свое время не понравился Андропову, который тогда возглавлял КГБ.

Лапин намекнул также, что шеф Госбезопасности усмотрел в картине камешки в огород своего комитета. Было ли это правдой? Высказывался ли в этом роде Андропов? Не сочинил ли версию сам Лапин? Не знаю. Проверить этого я уже, вероятно, не смогу. Андропов казался мне умным человеком. Я думаю, что у него должно было хватить соображения не ассоциировать себя с Бенкендорфом, а собственное ведомство с «третьим отделением». Умнее было бы не заметить сходства, а сделать вид, что события фильма рассказывают о давно прошедших временах. Но если даже он и произнес нечто в этом роде, его уже не было. Руководил страной другой лидер — Черненко. Поэтому такая немыслимая верность частному высказыванию прошлого вождя представлялась странной. Правда, у нас в стране заклятия, как правило, переживают того, кто их произнес. Сколько я знаю случаев в нашей истории, когда фильм или книгу, запрещенные каким-либо руководителем, продолжали скрывать от народа, несмотря на то, что запрещающий давно был снят с работы,

доживал свои дни в безвестности или же умер и забыт. Однако их запреты неукоснительно действовали. На кладбище неизданных книг, не выпущенных спектаклей, не пошедших фильмов становилось все более тесно...

Мерзляев и Бубенцов находились в тюремной карете, которая везла артиста на расстрел.

Вот что сказал Мерзляев:

> Господи! Как это получается? Обыкновеннейшие мещане, обыватели, вдруг становятся врагами Отечества.

И вот что ответил ему Бубенцов:

> А вы от имени Отечества не выступайте. Оно само разберется, кто ему враг, а кто друг. Со временем...

Глава «...замолвите слово...» была написана в 1984 году. А 4 января 1986 года фильм «О бедном гусаре замолвите слово...» показали по телевидению по первой программе. Произошло это само собой, без моих хлопот и пробивания. Наступило другое время в стране, пришли другие люди. И то, что казалось невозможным, стало легко и просто. Искусство, которое преследовалось, начало легко находить путь к народу. Гражданская пассивность нации благодаря провозглашенной перестройке сменилась активностью, энергией, инициативой. Пять лет наш фильм провел, по сути дела, в тюрьме. А моя жизнь, как и жизнь всего поколения, практически целиком прошла в условиях несвободы...

О ВАЛЕНТИНЕ ГАФТЕ

Когда еще писался сценарий «О бедном гусаре замолвите слово...», мне было ясно, что роль полковника Покровского предназначается для Валентина Гафта. Почему я видел в этой роли именно Гафта, я объяснить бы не смог. Чувствовал, что лучше его эту роль никто не сыграет. Отец-командир, беззаветный храбрец, благородный полковник, покоривший немало городов и женщин, одичавший от казарменной жизни, но с обостренным чувством чести, одинокий, без семьи и домашнего очага, вояка, который не кланяется ни пулям, ни начальству, лихой кавалерист, гусар, преданный Отчизне и отдавший за нее жизнь, — вот кто такой Покровский в сценарии.

Благодаря искусству Татьяны Ковригиной, которая нашла удачный грим Гафту, лицо полковника, покрытое сабельными шрамами, сразу же, с первого взгляда, говорило о доблестной биографии героя. Гусарский мундир как влитой облегал сухопарую, но мощную фигуру актера. Оставалось только передать рыцарскую натуру гусарского полковника. А это уже зависело во многом от личности исполнителя.

После совместной нашей работы над «Гаражом» я хорошо понял индивидуальность и характер Валентина Иосифовича. Я разделял актеров, участвующих в съемках «Гаража», на «идеалистов» и «циников». Так вот, Гафт принадлежал к идеалистам, более того, возглавлял их. Гафт с трепетом относится к своей актерской профессии, в нем нет ни грамма цинизма. Слова «Искусство», «Театр», «Кинематограф» он произносит всегда с большой буквы. Бескорыстное, самоотверженное служение искусству — его призвание, крест. Отдать себя спектаклю или фильму целиком, без остатка — для него как для любого человека дышать. Для Гафта театр — это храм. Он подлинный фанатик сцены. Я еще никогда ни в ком не встречал такого восторженного и бурного отношения к своей профессии, работе.

А как увлеченно Гафт помогал во время съемок партнерам, а следовательно, и мне! В частности, он нежно относился к Лии Ахеджаковой и, отведя ее в угол декорации, объяснял сцены, репетировал, показывал. Как он одергивал хамство и пренебрежение к коллегам, свойственное некоторым артистам, участвовавшим в съемках «Гаража»! Как язвительно указывал отдельным исполнителям, которые в ущерб картине, вопреки ансамблю старались вылезти на первый план!

Именно Гафт своей серьезностью, невероятно развитым в нем

чувством ответственности задал точную интонацию всему фильму. Ведь съемки начались с эпизода первой речи председателя Сидорина, обращенной к пайщикам гаражно-строительного кооператива. Здесь было очень легко впасть в балаганно-иронический стиль, увлечь этой внешней манерой игры и других участников актерского ансамбля. Но гражданское и художническое чутье Гафта сразу настроило его на правдивый лад и помогло мне повести фильм в нужном, реалистическом русле.

Работая над «Гаражом», я обнаружил в Гафте нежную, легкоранимую душу, что вроде бы не вязалось с его едкими, беспощадными эпиграммами и образами злодеев, которых он немало сыграл на сцене и на экране. Оказалось, что Гафт — добрый, душевный, открытый человек. При этом невероятно застенчивый. Но у него взрывной характер. И при встрече с подлостью, грубостью, хамством он преображается и готов убить, причем не только в переносном смысле, бестактного человека, посягнувшего на чистоту и святость искусства.

Раз уж пошла речь о человеческих качествах Гафта, не могу не упомянуть еще об одном — очень странном, доходящем до болезненности. В актере чудовищно развито чувство самооценки. Он всегда недоволен собой, считает, что сыграл отвратительно. Просит снять еще дубль, в котором он «все сделает замечательно». И после нового дубля опять нет в Гафте чувства удовлетворения. Самоедство, по-моему, просто сжигает его. Почти не помню, чтобы Гафт был доволен собой. Сначала я прислушивался к его самоанализу, а потом перестал считаться с его оценками. Они были удивительно однообразны и частенько несправедливы. Я уставал от этого самоуничижения, предпочитал верить себе, своим ощущениям. Начал отказывать артисту в съемке новых дублей, когда полагал, что сцена удалась.

Я не сомневался, что прекрасные душевные качества артиста напитают образ полковника, сделают его таким, каким он задуман. Я был, убежден, что актерская и человеческая натура Гафта обогатит сценарный персонаж. И, мне думается, не ошибся. За грубоватой, солдафонской манерой поведения полковника Гафт показал привлекательного, тонкого, деликатного, отважного человека — достойного представителя русского офицерства. К нему в первую очередь относятся строчки прекрасного романса на стихи Марины Цветаевой:

Три сотни — побеждали трое!
Лишь мертвый не вставал с земли.
Вы были дети и герои, —

Вы все могли!..

Вы побеждали и любили
Любовь и сабли острие...
И весело переходили
В небытие!..

В том, что фильм «О бедном гусаре замолвите слово...» вообще состоялся, был снят, большая заслуга Валентина Иосифовича. Во всяком случае, на одном из этапов этого «бега с препятствиями» он сыграл решающую роль. Но сам он об этом тогда даже не подозревал. Но я об этом рассказывал в предыдущей главе...

Третья наша совместная работа состоялась в кинокартине «Забытая мелодия для флейты», где Валентин Иосифович изобразил чиновника «Главного управления свободного времени» Одинкова, которого перебросили на руководство культурой из армии. Сочно сыгранный Гафтом руководящий болван, солдафон, служака внес, как мне кажется, в нашу сатирическую ленту о бюрократах свою важную краску. А сцена, где уволенный Одинков поет в электричке нищенские частушки, сыграна В. Гафтом с отменной экспрессией, которую он всегда вкладывает в свои роли.

Сейчас Валентин Гафт — в первой десятке наших лучших актеров, он популярен, любим зрителями. Я видел, как его встречает публика — большой, сердечной овацией! Он нарасхват! Нет недостатка в предложениях, ролях, сценариях. А я помню времена, когда у Валентина Иосифовича была совсем иная репутация.

Впервые я запомнил Валентина Гафта в фильме «Русский сувенир». Он изображал там французского шансонье-красавчика. Гафт пел в кадре под чужую фонограмму. Зритель теперь хорошо знаком с подобным приемом. Гафт произвел на меня впечатление скорее красивого натурщика, нежели артиста. В искусстве есть два вида развития таланта. Некоторые — это относится и к актерам, и к режиссерам, и к писателям — формируются рано и врываются в мир сцены, кино, литературы внезапно. Они быстро входят в моду, становятся известными. Но лишь очень немногим удается удержаться на высоте всю жизнь. Большинство не выдерживают перегрузок. Марафон оказывается не по силам. А у других — среди них я могу назвать А. Папанова, О. Басилашвили, В. Гафта — происходит позднее развитие. Талант крепнет, мужает, растет вместе с возрастом, опытом. И в подобных

случаях, как правило, остается на всю жизнь, не изменяет до конца. Так вот, Гафт набирал силу постепенно, но неукротимо. Блистательный, ироничный Альмавива на сцене Театра сатиры, свирепый и нежный Отелло в постановке А. Эфроса, нерешительный интеллигент, испугавшийся любви, в телефильме «Дневной поезд» режиссера Инессы Селезневой, зловещий, почти гипнотический шулер, упоенно сыгранный артистом в телевизионном спектакле «Игроки» по Гоголю, талантливая россыпь самых разнообразных ролей на сцене «Современника», включая такую удачу, как Лопатин в произведении Симонова, злодей и убийца в многосерийной ленте «Тайна Эдвина Друда» по Диккенсу. Из последних работ — главарь мафии из «Воров в законе», Берия из «Пиров Валтасара», средненький писатель из пьесы В. Войновича и Г. Горина «Кот домашний средней пушистости» — вот далеко не полный перечень превосходных ролей актера. Ни в одной из них он не повторился.

Не могу не поведать о нашем совместном труде в трагикомедии «Небеса обетованные». В этой ленте Валентин Иосифович сыграл хромого вожака бомжей по кличке Президент.

Его персонаж — вызов конформизму. Президент — бывший коммунист, демонстративно порвавший с марксистской догмой и отсидевший за это в лагере. Герой Гафта предпочел после тюрьмы жизнь на свалке среди нищих и обездоленных возврату в сытое и лживое существование так называемого социалистического общества. Гафт любит своего героя, но без сюсюкания и умиления. Артист относится к нему одновременно и уважительно, и с иронией. Гафту удалось создать цельный, чистый характер атамана, для которого ясно, что в жизни подло, а что благородно. Неистовый в отрицании фальшивого коммунистического бытия, подлинно интеллигентный и образованный человек, нежный к друзьям, нетерпимый к чинушам, презирающий дурацкие обманные законы, отчаянный храбрец, справедливый главарь пестрой, разношерстной компании — таков образ, сыгранный Гафтом. Чтобы заставить зрителей поверить в реальность такого существа, в такой сплав черт характера, исполнитель должен, как мне думается, сам обладать многими теми качествами, которые он декларирует с экрана. И Гафт обладает ими. Я не утверждаю, что Гафт сыграл в Президенте себя, но твердо убежден, что ему присущи благородство, вера в людей, искрометный талант лицедея, душевная щедрость.

Я люблю этого артиста, счастлив, что мы встретились в работе, и надеюсь на совместные труды в будущем.

Параллельно с актерским взлетом к Гафту пришла еще одна

известность. Он прославился как автор острых, ядовитых эпиграмм. Они ходят в рукописных списках, их цитируют. Иногда приписывают Гафту чужое, созданное не им. Написанные на своих коллег — артистов, режиссеров, поэтов, — эпиграммы очень точно ухватывают суть жертвы — либо недостатки характера, либо неблаговидный поступок, показывая известного деятеля с неожиданной, смешной стороны. Эпиграммы Гафта хлестки и афористичны, в них чувствуется незаурядный поэтический талант автора. Видно, профессия актера не в полной мере удовлетворяет нынче мыслящих людей. Недаром Владимир Высоцкий сочинял песни, да еще какие! А В. Золотухин, Л. Гурченко, В. Ливанов пишут прозу! Л. Филатов сочиняет ехидные пародии на поэтов, стихи, написал замечательную сказку «Про Федота-стрельца», ведет авторские телевизионные программы... Некоторые артисты — А. Мягков и Ю. Богатырев (увы, покойный!) — увлекались живописью. Некоторые актеры стремятся в режиссуру. Когда человеку есть что сказать, он не удовлетворяется текстами, написанными другими. Его тянет высказаться самому. Это явление сейчас очень распространено. Я невероятно ценю подарок, сделанный мне Валентином Гафтом к моему творческому вечеру в Политехническом музее. Он переписал для меня от руки все свои эпиграммы и вручил мне бесценный альбом на глазах у публики. Мне хочется познакомить читателей с некоторыми образцами из этого альбома. Но сделать это не так просто. Иные эпиграммы довольно резки, а в других применены чересчур красочные словечки из нашего родного и действительно богатого языка.

Помню, как на том вечере В. Гафт читал некоторые из своих стихотворных шаржей. Сначала он очень долго и искренне хвалил свою мишень, рассказывал о добрых качествах и творческих удачах человека, а потом четырьмя стихотворными строчками довольно полно раскрывал и другие, противоположные черты того же персонажа.

Попробую привести некоторые эпиграммы. Например, о талантливом Армене Джигарханяне, который частенько неразборчив, как и мне кажется, в выборе ролей:

Гораздо меньше на земле армян,
Чем фильмов, где сыграл Джигарханян.

А вот какие строки посвятил он Андрею Мягкову:

Не будь иронии в судьбе,
То мы б не знали о тебе.

Не могу удержаться и не привести снайперскую эпиграмму на Татьяну Доронину:

Как клубника в сметане
Доронина Таня!
Ты другую такую пойди поищи.
У нее в сочетаньи
Тончайшие грани,
Будто малость «Шанели» накапали в щи.

А вот эпиграмма на Лию Ахеджакову:

Артистка Лия Ахеджакова
Всегда играет одинаково.

Когда Лиечка обиделась, Гафт сказал:
— Да ты что! Играешь всегда одинаково хорошо!

Гафт вместе А. Ширвиндтом и М. Державиным побывал на гастролях в Америке. Там и родился экспромт, прочитанный им впервые на концерте в эмигрантской аудитории:

Нет их смешнее и добрее,
Все, что ни сделают — «all right»!
Вот дружба русского с евреем,
Не то что ваши — «Black and white».

А вот какие мысли навеяли Гафту выступления Геннадия Хазанова:

Он, конечно, популярный,
В каждой шутке острый ум.
Но зачем же кулинарный
Был закончен техникум.

Щам не знаем сколько суток,
Нет и каши гречневой
И, выходит, кроме шуток,
Жрать пока что нечего...

У Зиновия Гердта после ранения на войне не сгибается нога.

Ему посвящены такие строчки:

О необыкновенный Гердт!
Он сохранил с поры военной
Одну из самых лучших черт —
Колено-он-непреклоненный!

Наконец-то вышла книга эпиграмм Валентина Гафта. И тут же стала раритетом. Быть удостоенным эпиграммы Гафта, по-моему, большая честь. Ибо его внимание привлекают, как правило, талантливые люди. И вообще, на Западе, к примеру, считается, что вершина популярности человека — это карикатура на него в журнале «Time». И хотя сам Гафт, отвергая то, что ему приписывают, говорит: «Я не издательство, я всего лишь человек», — думаю, меру популярности деятеля искусства в какой-то степени определяют и его ядреные эпиграммы.

ЛЮДМИЛА ГУРЧЕНКО И «ВОКЗАЛ ДЛЯ ДВОИХ»

Мне хочется рассказать в этой главе главным образом об актрисе, с которой мы когда-то начинали свой путь в кино и наконец снова встретились в совместной экранной работе, — о Людмиле Гурченко.

Для начала вернемся в далекое прошлое и вспомним, как же получилось, что Людмила Гурченко стала сниматься в комедии «Карнавальная ночь». Этому предшествовала весьма причудливая цепь событий. Среди кандидаток на главную женскую роль (а их было предостаточно) значилась и Гурченко — способная студентка второго курса ВГИКа. Мы знали, что она музыкальна, ритмична, хорошо поет, танцует. Что же еще нужно для ревю? Были проведены кинопробы: Надо сказать, что все претендентки ставились в одинаковые условия: они играли актерский эпизод из сценария и исполняли выбранную ими песенку. Гурченко пела одну из песен модной в те годы аргентинской актрисы Лолиты Торрес.

Гурченко спела и станцевала очень лихо и была непередаваемо похожа на оригинал, который она то ли бессознательно, то ли с умыслом копировала. Было ясно, что Лолита Торрес являлась ее тогдашним кумиром. Однако кандидатура Гурченко была отклонена как съемочной группой, так и художественным советом. Дело в том, что снимать картину поручили молодому оператору-дебютанту и он снял Гурченко так, что ее невозможно было узнать: на экране пел и плясал просто-напросто уродец. Несмотря на несомненную одаренность молодой артистки, было ясно, что она никогда не будет сниматься.

Художественный совет единодушно утвердил другую девушку, извлеченную нами из самодеятельности, которая была очаровательна, мило напевала и прелестно улыбалась. Начались съемки. Уже на третий съемочный день я понял, что все мы обманулись. Наша «героиня» выдала на кинопробе, по сути, все, что умела. Это был ее творческий потолок. Профессией она не владела, а нужно было каждый день работать, играть, лепить образ, обогащать неважно выписанную роль, вносить свой личный, душевный багаж. А на экране действовал персонаж довольно скучный, монотонный, однообразный. Стало ясно: надо немедленно менять героиню. Сделать это было непросто — ведь наносилась глубокая травма ни в чем не виноватой, милой,

симпатичной девушке. Но интересы картины (правда, они совпадали с моими) требовали, чтобы я через это переступил. Иного выхода не было.

И я отправился к директору студии И. А. Пырьеву с повинной. Правда, он, как председатель художественного совета студии, тоже был не безгрешен: именно он утвердил эту кандидатуру. Я показал ему первые съемки и попросил разрешения на замену исполнительницы. На кого ее надо было менять, я, признаюсь, точно не знал. Единственное, в чем я был уверен, — это не Гурченко. Однако Иван Александрович предложил именно Гурченко. Я изумился, потому что до сих пор он был активно против. Такой неожиданный поворот во мнении директора «Мосфильма» произошел потому, что за несколько дней до моего прихода Пырьев лично познакомился с Гурченко, рассмотрел ее, побеседовал, и она ему очень понравилась.

К этому времени «Карнавальную ночь» снимал уже другой оператор, маститый и опытный. Предыдущего, так как на кинопробах он смог исказить внешность не только никому не ведомой Гурченко, но и ряда других артисток, вполне «киногеничных», с работы над фильмом сняли. Было сделано еще несколько проб грима, оператор поискал освещение, выявляющее достоинства лица. Что касается фигуры, то здесь все было в порядке, талия была такой тонкой, что это казалось неправдоподобным. С учетом изящного сложения Люси сшили платья, которые ей очень шли. И в результате на экране возник облик милой, славной, привлекательной девушки, какой ее и запомнили многочисленные зрители «Карнавальной ночи».

Тогда я впервые понял, как много зависит в нашем кинематографическом деле от оператора, от гримера, от художника по костюмам. Казалось, все это — иллюстрация к известной старинной поговорке: «половина нашей красоты принадлежит парикмахерам и портным». И все-таки не совсем так. Красота человеческая в первую очередь светится изнутри, и, если не прекрасна, не талантлива душа, никакие внешние ухищрения не помогут.

Случай с Людмилой Гурченко был именно таков. Душа молодой актрисы пела, излучала талант, а темперамент бил во все барабаны.

Здесь работу гримеров и костюмеров можно было сравнить с огранкой бриллианта. Главное же в том, что бриллиант — был!

Вторая наша встреча с Л. Гурченко произошла во время съемок «Человека ниоткуда». Но в этой картине доминировали три мужские роли, а женская, хоть и считалась главной, на самом деле была очень даже второстепенной. И не только по степени

присутствия героини на экране. Роль была не выписана, лишь едва обозначена. Зацепиться за какую-нибудь черту характера, развить, обогатить эту схему оказалось не по плечу ни артистке, ни мне. Эта работа прошла для нашего творческого дуэта бесследно.

Жизнь разводила нас в разные стороны. Однако я помнил наш общий успех в первой комедии, помнил, как славно и дружно мы тогда работали. Приступая к постановке «Гусарской баллады», я, конечно же, наметил Л. Гурченко как одну из кандидаток на главную роль. Правда, меня смущало, что ее хрупкая, субтильная фигурка будет выглядеть не совсем убедительно в воинских эпизодах, в кавалерийских погонях, в фехтовальных схватках, но я верил в талант артистки и надеялся, что это удастся преодолеть.

Однако кинопроба получилась неудачной. Актриса оказалась не готова к съемке, путала текст, играла вяло, неуверенно. Это огорчило меня. Я считал, что ради такой роли надо выложиться до конца, подготовиться изо всех своих сил и возможностей. Подобная мобилизация подразумевалась сама собой. Потом, уже много лет спустя, я узнал, что кинопроба совпала с трудным периодом жизни артистки и именно в эти дни ей было особенно тяжело. Но она, как человек гордый, не сказала мне об этом ни слова, а я расценил ее неудачу по-своему. Должно быть, я проявил тогда определенную нечуткость. Я решил, что она оказалась актрисой лишь одной роли. И в глубине души поставил на ней крест. Судьба развела нас на долгий срок.

Следующая наша несостоявшаяся совместная работа — «Ирония судьбы». Здесь соединилось несколько фатальных факторов, в результате которых Гурченко так и не сыграла роль Нади Шевелевой, хотя, без сомнения, могла бы это сделать блистательно. К этому времени за ее спиной были прекрасные работы в фильмах «Старые стены», «Соломенная шляпка» и немало других.

Жребий свел Гурченко на кинопробе с Андреем Мироновым. И то, что она играла прежде в паре с Мироновым в «Соломенной шляпке», оказало в данной ситуации дурную услугу обоим исполнителям.

Они, как давно и хорошо сыгранный эстрадный дуэт, понеслись в лихой комедийной манере, очень далекой от моих режиссерских намерений. Перед камерой играли два комедийных «зубра», которые не могли соскочить с манеры и интонации «Соломенной шляпки». На экране действовали жизнерадостные и смешные персонажи, но «из другой оперы». Это был период, когда я сам прощался с условной комедийной легкостью, искал новую стилистику, другую интонацию. Поэтому и отверг эту уверенную

актерскую пару. Боялся, что они собьют меня с толку. Я еще сам только-только нащупывал что-то новое для себя, сам еще не был достаточно тверд.

Поработав над «Вокзалом для двоих» целый год с Гурченко, общаясь ежедневно, я хорошо изучил ее характер. Я знаю, что она стеснительна, застенчива, уязвима. Она много натерпелась в жизни и частенько ставит эдакий заслон между собой и человеком, которого не хочет пустить в свой внутренний мир. В этих случаях она прибегает к маске, а так как артистка она превосходная, у нее это получается очень убедительно. Я же принял ее защитные приспособления за чистую монету, и это в очередной раз оттолкнуло меня.

Сейчас я убежден, что если бы мы к тому времени были более близко знакомы, я разобрался бы в ее человеческих особенностях и смог бы отделить шелуху, наносное от тонкой душевной сущности. Однако этого не случилось, и я своим отказом нанес актрисе еще одну, весьма глубокую психологическую рану.

После этого, казалось, уже ничто не смогло бы нас сблизить. Наши пути разошлись. Но жизнь — забавная штука, и она выделывает иной раз самые неожиданные фортели...

Когда на творческих встречах Людмилу Гурченко спрашивали в записках: «Почему вы не снимаетесь в фильмах Рязанова?» — она отвечала коротко: «А я ему не нравлюсь!»

Зал, конечно, ахал. Как же так? Публике Гурченко нравится, а Рязанову, видите ли, нет!

Когда в прессе появились заметки о том, что мы снова работаем вместе, я тоже стал получать на встречах со зрителями записки такого рода: «Почему вы так долго не снимали в своих фильмах Гурченко, а теперь снимаете?»

Я обычно отшучивался, потому что в нескольких фразах об этом не расскажешь, а сейчас, мне думается, пришла пора поведать об этом обстоятельно. На первую половину вопроса — почему не снимал — я уже ответил. Постараюсь ответить на вторую — почему стал снимать.

Наш обратный ход друг к другу сопровождался также цепью случайностей. Может быть, так распорядилась судьба.

Где-то в конце восьмидесятого года мы с Гурченко неожиданно друг для друга оказались за одним столиком на вечере «При свечах» в Доме актера. Моя жена и Людмила Марковна (они были до этого незнакомы) сидели рядом, плечом к плечу — в помещении было очень тесно. Они очень понравились друг другу и как-то сразу нашли общий язык. Напряженности, которая могла бы возникнуть за нашим столиком, благодаря этому не произошло. Наоборот, говорились какие-то добрые,

любезные слова, причем они были искренни. Незадолго до того вышла картина «Пять вечеров», где Людмила Марковна сыграла главную роль по самому высшему актерскому пилотажу.

Следующая встреча была, если так можно выразиться, односторонней. Я болел, отлеживался дома и в этот вечер устроился перед телевизором. Показывали премьеру передачи «Песни военных лет» в исполнении Людмилы Гурченко. Я немного побаивался этого. Помнил телевизионный «Бенефис» Гурченко, где, с моей точки зрения, рядом с великолепными номерами были некоторые излишества, и опасался как бы не случилось подобного здесь. Песни войны — это песни моего детства и юности, я их знал все наизусть, они были драгоценным куском моей биографии (как и многих других людей). В их исполнении была невозможна даже малейшая бестактность. А когда пошла передача и в начале ее потекли хроникальные кадры войны, я подумал, что это — ошибка. Ведь соперничать артистке с документальным материалом невозможно, эти кадры обязательно усугубят любую неточность исполнительницы, проявят, подчеркнут, что то — настоящее, а это — нет.

Но ничего подобного не случилось! Актриса вложила в песни военных лет всю горечь своего «взрослого детства», проведенного в оккупированном фашистами Харькове. Это была очень личная передача, исполненная с тонкостью, ностальгией, душевной нежностью, с безупречным вкусом. Во время исполнения этих песен Людмилой Марковной у меня то подступал комок к горлу; то появлялись на глазах слезы. Я испытал подлинное потрясение и был бесконечно благодарен актрисе. Разыскал ее телефон и позвонил. Но она находилась в это время в Венгрии, и я обрушил на ее мужа взволнованный поток своей горячей признательности.

А позже, в начале 1981 года, на телевидении задумали снять передачу о песнях и музыке в моих фильмах. Делать такую передачу без фрагментов из «Карнавальной ночи» и без участия Гурченко казалось обидным. Но я не стал ей звонить сам, опасаясь нарваться на отказ, а попросил сделать это редактора передачи Тамару Якжину. Гурченко сразу же согласилась. Как будто не было обид, горечи, унижений.

Наступил день съемки. Мы не встречались заранее, не обсуждали, о чем будем толковать, не сговаривались ни о чем. Мы оба оказались перед телекамерами, а между нами пролегло больше двадцати лет отдаленности. И вот начался разговор — мы оба нервничали, забыли о том, что нас снимают. Это было выяснение отношений перед стомиллионной аудиторией. Вернее, не совсем так. Просто мы говорили друг другу то, что думали, откинув в сторону мелочное и несущественное. Этот эпизод, если

только можно так назвать кусок нашей жизни, стал, как мне многие говорили, украшением передачи, но он сделал большее — окончательно сломал барьер, разделявший нас долгие годы.

А дальше судьба продолжала свое дело — она свела нас вместе во время отпуска, и мы — моя жена, я и Гурченко — провели две недели в Пицунде. За эти годы каждый из нас изменился, и, встретившись снова, мы как бы открывали друг друга. Во всяком случае, о своем новом открытии Гурченко я могу сказать с уверенностью. Она оказалась замечательным рассказчиком, наблюдательным, метким, язвительным, одновременно веселым и серьезным. Я узнал о многом, что ей пришлось пережить. Жизнь не жалела ее, у нее были тяжелые длинные годы забвения и безработицы. Но об этом она написала сама. Прочтите ее самобытную, искреннюю, исповедальную повесть «Мое взрослое детство» и книгу «Аплодисменты, аплодисменты», и вы убедитесь, что здесь открылось еще одно богатство ее поистине неисчерпаемой творческой натуры — литературный дар. Действительно, «если человек талантлив, он талантлив во всем». Я же могу говорить об этих годах только, как выражаются, «со своей колокольни»...

В «Карнавальной ночи» в роли Леночки Крыловой впервые раскрылись комедийность, легкость, пластичность актрисы, ее вокальное и танцевальное искусство. Гурченко, как мне кажется, прекрасно справилась с ролью молодежной заводилы, эдакого темпераментного чертенка в юбке, которая становится мягкой и женственной под влиянием любви. Она лихо сыграла, но это не было результатом накопленного мастерства, не являлось итогом осознанного построения роли. Это была, скорее, стихия юности, рвущаяся наружу. Композитор, оператор, художники по гриму и костюму, режиссер, балетмейстер вводили ее в нужное русло, направляли, отсекали излишества, подсказывали, помогали.

А дальше случилось неожиданное: мы — я и она, как говорят, «проснулись знаменитыми». Причем проснулись порознь.

Представьте, на двадцатилетнюю студентку, приехавшую в Москву из провинции, свалилась всесоюзная, поистине оглушительная слава. После «Карнавальной ночи» ее имя сразу стало известно всему народу. Тысячи лестных писем. Заграничные поездки. Творческие встречи. Ее рвут на части. А ей, повторяю, всего двадцать лет. В подобной ситуации очень трудно удержаться от того, чтобы не «закружилась головка». Немедленно со всех киностудий полетело множество предложений. И, как водится, в основном приглашали играть более бледные копии героини «Карнавальной ночи». Силы воли, а может, и понимания, что надо отказываться от подобных ролей, не хватало. И на

экранах стали появляться персонажи Гурченко, напоминающие клише с ею же созданного оригинала. Творческая репутация актрисы от роли к роли падала. Наступило время, когда ее почти не приглашали сниматься или же предлагали нечто очень убогое. И она была вынуждена соглашаться. Ведь жить и есть-то надо! Это были горькие годы. Актриса металась по разным театрам, стараясь найти отдушину на сценических подмостках. Людмила Марковна сочиняла музыку и песни, думая, что, возможно, в этом ее подлинное призвание. Ее активная творческая натура искала выход, она старалась удержаться на поверхности всеми силами. Большинству актрис в подобной ситуации уже никогда не удалось бы выкарабкаться из руин. Однако жизнеспособность Гурченко, ее внутренняя душевная мощь, ее любовь к своей профессии оказались поистине неиссякаемыми.

Может, именно этот тяжелый период в жизни заставил ее передумать, перечувствовать, перерешить многое. Собственный тяжелый опыт, как мне думается, выковал ее характер и углубил ее замечательный талант. Отныне выстраданное актрисой в жизни стало входить в ее роли, делая их более личными. Ее образы стали полнокровнее, объемнее, трагикомичнее, духовнее. И после более чем пятнадцатилетнего перерыва начался снова путь наверх. В начале семидесятых годов к Гурченко как бы пришло «второе дыхание». Удача следует за удачей. От роли к роли оттачивается мастерство актрисы, становясь действительно филигранным. Музыкальные, драматические, комедийные роли — и в каждой она показывает поразительные грани своего дарования.

Гурченко стала одной из самых популярных, самых любимых наших актрис. И я думаю, что причины всеобщей симпатии не только в замечательных актерских удачах, но и в том еще, что Гурченко — своя, что она из гущи народной, что ее судьба близка, понятна и импонирует массам. По-моему, Людмила Гурченко своей жизнью совершила подвиг, особенно трудный еще и потому, что он потребовал не единовременного порыва, а многолетнего испытания на прочность...

Когда сочинялся сценарий фильма «Вокзал для двоих», мы еще не знали, кто должен играть героиню. Но уже второй, третий, четвертый варианты киноповести писались не только с целью более точного и глубокого проникновения в жизнь. Выверялась и роль Веры — примерялась, уточнялась, корректировалась с учетом личных и артистических качеств Людмилы Гурченко. Роль как бы «надевалась» на актрису.

«Вокзал для двоих» — мой третий фильм о любви. Им как бы замыкается трилогия, в которую входят «Ирония судьбы» и

«Служебный роман». Сценарий, написанный Эмилем Брагинским и мной, рассказывал, казалось бы, о том же самом, что и в прежних работах: как в нашей стремительной, изменчивой, быстротекущей жизни два прекрасных, но не очень-то везучих человека находят друг друга. Их знакомство начинается ссорой, взаимной неприязнью, но постепенно, в процессе всматривания друг в друга души наших героев раскрываются, с них слетает неприятная шелуха, которая, по сути, оказывается оборонительным заслоном.

Так что фабульный ход вещи сильно напоминает предыдущие. Однако самоповторение — творческая смерть. И я надеялся, что эта похожесть окажется чисто внешней. Ведь предметом нашего рассмотрения стала иная социальная среда. Если раньше мы писали главным образом об интеллигентах, здесь мы погрузили действие в другую обстановку. Привокзальный ресторан, железная дорога, исправительно-трудовая колония, рынок стали местами наших событий. Официантка, перекупщики, заключенные и их сторожа, железнодорожные проводники, привокзальные хулиганы, милиционеры, рыночные торговцы стали на этот раз нашими персонажами. Исключением являлся лишь один — пианист столичного оркестра Платон Рябинин. Героиню картины, официантку привокзального ресторана, мы символически назвали Верой. Да и имя героя — Платон — тоже было выбрано не без умысла: толстовский Платон Каратаев незримо витал в глубине нашего сознания...

На этот раз сблизить двух наших героев было еще труднее, нежели в предыдущих историях. Помимо резкой ситуации, возникшей при их знакомстве, помимо разности характеров пролегал между нашими героями и социальный барьер, казавшийся непреодолимым. Иное воспитание, разное образование, контраст в материальных условиях жизни, несовпадение укладов столицы и провинции — разлад во всем. Казалось, невозможно найти между ними хоть какую-нибудь точку соприкосновения.

Выбор подобного социального окружения требовал и иной стилистики. «Вокзал для двоих» уже не назовешь, пожалуй, городской сказкой с утешительным финалом. Жизненный материал диктовал более жесткую, более беспощадную, более горькую интонацию. К тому же пружина сюжета отталкивалась от несчастного случая, где погибал человек, и уже невозможно было писать в легкой, иронической, комедийной интонации.

Кроме того, это был наш первый сюжет, который не основывается на парадоксе. В нем нет невероятных,

исключительных ситуаций, перевертышей. Больше того, в основе фабулы нет никаких комедийных обстоятельств, никакой анекдотической путаницы. Отсутствуют также и чудачества характеров. Герои — нормальные люди, без каких бы то ни было забавных отклонений. То есть, по сути, мы уничтожили все предпосылки, из которых рождается произведение комедийного жанра. Мы поступили так не нарочно: на это толкал выбранный нами жизненный материал. Однако отказаться от преимуществ одного жанра, не введя достоинства других, было бы попросту глупо. И мы, не знаю уж, сознательно или интуитивно, ввели в нашу историю элементы детектива и, пожалуй, признаки (хоть и не хочется употреблять этого слова) мелодрамы. Но несмотря на все это, сценарий писался устоявшимися комедиографами, которые видят мир в смешном свете, и поэтому в нем наряду с трагическими обстоятельствами существовали и юмор, и смешные частности, и сатирический слой, и комедийный взгляд на характеры. Если же определить жанр сценария «Вокзал для двоих» одним словом, то это, разумеется, трагикомедия.

Но мы все-таки не сумели резко переключиться с привычной интонации в иную, и поэтому в сценарии не существовало стилевого единства. Он представлял собой мешанину из прежних наших симпатий и пристрастий с моими новыми интересами.

Поначалу я это чувствовал весьма смутно. Сценарий вызывал у меня в ряде мест неудовлетворенность. Хотя он был принят и запущен в производство, я все время подумывал о том, что от него надо отказаться и не ставить. Но кое-что мне в нем определенно нравилось. И я заставлял себя и своего соавтора неоднократно переписывать наше общее сочинение. Каждый раз после следующей переделки мне казалось, что вот теперь сценарий наконец-то получился, но, взяв с пишущей машинки очередную версию, я видел, что он по-прежнему несовершенен. И снова принимался мучить себя и соавтора, пытаясь довести до кондиции литературную основу будущего фильма. Сейчас, по окончании съемок, я ясно вижу, в чем заключались недостатки и просчеты. Но тогда я работал на ощупь, вслепую. Я же не знал, что пытаюсь открыть новую для себя страницу.

Противоречие, заложенное в сценарии, проявилось в полную мощь, когда начались съемки. А начались они в силу того, что уходила зима, с эпизодов, которые обрамляют фильм и происходят в исправительно-трудовой колонии. Мы снимали в настоящей колонии, где за колючей проволокой находились заключенные. Когда писались сцены жизни колонии, я не был знаком с бытом подобных заведений. Прежде чем описывать, мы интересовались подробностями и деталями у людей, которые

прошли через эту страшную школу жизни. Но недаром говорят: лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать. Когда я приехал в колонию и увидел этих наголо остриженных людей в черных ватниках и зимних шапках на «рыбьем» меху, я испытал ужас, почти физическое ощущение ожога. Я понимал, что это уголовники, преступники, люди, повинные в злодеяниях, но чувство горя, беды, сострадания, сердечной боли за них не покидало меня. Потом, когда начались съемки и мы ежедневно общались с заключенными, эти переживания притупились. Человек ко всему привыкает. Но первое впечатление, когда просто оборвалось сердце, — чувство несчастья, обездоленности, скорби — легло в основу съемок эпизодов. Ощущение ожога всех нервных клеток легло и в изобразительный ряд. Каждый натурный кадр мы снимали на фоне северного яркого солнца, которое залепляло объектив кинокамеры, создавая впечатление холода, заброшенности, оторванности, надмирности. Многие кадры в интерьерах колонии мы снимали, направляя аппарат на сильные голые электрические лампочки, которые подчеркивали неуют, казенность, неустроенность. Нам хотелось заставить зрителя испытать хоть в какой-то мере те же горькие, трагические эмоции, которые пережили мы при встрече с этой печальной стороной жизни.

Исполнитель роли Платона Олег Басилашвили, которого мы одели в подлинный костюм заключенного, сняв его с одного из узников, сказал мне:

— Ты знаешь, я не могу ничего играть, находясь в этой среде. Что-то изображать рядом с теми, кто подлинно несчастен, кто отбывает наказание, — святотатство!

И действительно, Басилашвили влился в массу заключенных и старался не выделяться из них, ни в чем не показать, что он артист, что он играет, то есть притворяется.

В первые же дни мы снимали и эпизод, как наши герои бегут в колонию, чтобы Платон не опоздал к утренней проверке. Ведь опоздание приравнивается к побегу, и заключенному прибавляют новый, дополнительный срок. Поэтому героями движет невероятное отчаяние. Съемки происходили в солнечные, морозные февральские дни, когда градусник показывал около тридцати. И здесь артистам пришлось не столько играть, сколько пробежать и пережить то, что предстояло пробежать и пережить их персонажам. Они спотыкались, падали, вставали, снова валились, ползли по снежной дороге, изнемогали от усталости по-настоящему. У Гурченко после этих съемок были вдрызг разбиты обе коленки. Актеры не щадили себя, передавая правду — правду чудовищной, непомерной усталости и правду высокого

чувства, которое озарило Веру и Платона.

Столкновение с суровым жизненным материалом и определило во многом камертон нашей новой картины. Все написанное, сочиненное проверялось очень жестко соотношением с реальностью жизни, ведь съемки велись в подлинных интерьерах — на вокзале, рынке и т. д. И тут выяснилось, что немало реплик, словесных перепалок, фраз попросту фальшивы. Иной раз они сказаны, что называется, ради красного словца, в иных случаях являются репризами, призванными рассмешить, но не отражают при этом правду характеров, социально неточны.

Такая неточность сценария наводила меня на грустные размышления. Жизнь, окружающая нас, ежечасно, ежесекундно меняется, двигается, преображается, и очень трудно двигаться в унисон эпохе, меняться вместе с ней естественно и органично. Ведь каждый из нас — продукт своего века. Каждый художник формируется под влиянием вкусов, взглядов, теорий своего времени, своей социальной и национальной среды. И очень часто жизнь обгоняет, уходит вперед, делает зигзаги, а творец остается в плену прежних представлений и мыслей, не может трансформировать своих пристрастий, увлечений, помыслов и начинает тянуться в обозе. Негибкость, окостенелость, консерватизм превращают его в пассажира, отставшего от поезда жизни.

Иные, понимая это, подделываются под моду, пытаются угадать поветрия в искусстве, стараются перестроиться, но тогда они изменяют своей натуре, насилуют себя, становятся неискренними. Этого противоречия не удается избежать почти никому. И либо ты рискуешь стать эдаким реликтом для новых поколений, либо превращаешься в своеобразного приспособленца, который пытается обмануть время, изображая из себя не того, кем на самом деле является. Оба случая достаточно печальны.

Процесс творческого старения и умирания идет постепенно, исподволь, порой незаметно для самого деятеля искусства. Творческая смерть не происходит в одно мгновение, ее не зарегистрируешь актом, как это делают доктора, когда пресекается человеческое существование. Иной корифей даже и не подозревает о собственном небытии и продолжает вовсю писать или лицедействовать — рожать неживых детей. Этому самозаблуждению, поразительной слепоте, неумению оценить себя трезво способствуют произведения, созданные когда-то, помогает славное прошлое, которое, как шлейф, тянется за создателем и не дает ему возможности поставить точный диагноз самому себе.

Об этом и еще о многом другом размышлял я, снимая

«Вокзал для двоих». Сценарий, к сожалению, давал повод для таких раздумий. Сама фабула, сюжетный ход не противоречили жизненной правде. А диалоги, написанные в освоенной нами иронической манере, в привычной интонации, были местами и архаичны и неправдивы. Конечно, мы недостаточно знали социальную среду, в которую вторглись. Мы знали ее как бы по касательной, а не изнутри. И в этом тоже причина приблизительности диалогов. Для преодоления этого недостатка, который я перед съемками инстинктивно чувствовал, но сформулировать четко еще не мог, я стал набирать актеров, которые были выходцами из нужных слоев общества.

Участие Людмилы Гурченко в картине было необходимым еще и по этой причине. Ее происхождение, социальное окружение детства, доскональное знание провинциальной жизни, умение показать окраинную интонацию оказались неоценимы. Она в какой-то степени играла эту женщину окраины, но в какой-то степени и была ею. Провинциальная русская баба — часть ее богатой и сложной натуры.

Каждая съемка начиналась с того, что выяснялось: артистам трудно произносить наш текст в том виде, как он написан. Диалог сцены-эпизода нужно корректировать, изменять, кое-что выбрасывать, что-то дописывать. Брагинский не мог, к сожалению, бывать на съемках, и я с артистами переделывал диалоги без его участия. Хорошо, что в моем лице соединялись и режиссер и один из авторов сценария. И в результате при прежнем сюжете, при тех же образах, что выписаны в сценарии, персонажи говорят иной раз другие слова. Такое случается иногда в кинематографической практике, но в моем опыте — тем более с нашим собственным сценарием — подобное произошло впервые.

В выборе исполнителей по социальному признаку было лишь одно исключение — Никита Михалков в роли железнодорожного проводника Андрея. В этом образе хотелось показать тип, который, как нам казалось, еще не получил в то время своего полновесного экранного воплощения. Андрей — жлоб, чувствующий себя хозяином жизни. Хваткий, напористый, энергичный, удачливый, не лишенный обаяния парень — таким мы видели этого героя. Тип, думается, был угадан верно, но характер был лишь намечен. В наши дни эти крутые ребята стали президентами банков, генеральными директорами совместных предприятий, руководителями концернов, — одним словом, финансовыми воротилами. Авторская тенденция в изображении героя прочитывалась сразу, но не хватало этой роли конкретности. И здесь актерская одаренность Михалкова, его

меткий глаз, понимание социальных корней своего, по сути, эпизодического персонажа сделали, как мне кажется, свое дело. Перед нами на экране — богатырь с железными (очевидно, свои были выбиты в какой-то драке) зубами. Самоуверенность так и прет из него. Он явно ничего не читал, да и зачем ему? Но вместе с тем про все знает, про все слышал, как говорят, нахватался. Он излучает энергию, силу, чувство невероятной собственной полноценности. В его мозгу максимум полторы извилины, а ему больше и не надо. Он, думаю, даже не подозревает о том, что существуют сомнения, колебания, депрессия. Но он не лодырь, не тунеядец, он — труженик. Правда, в основном на ниве спекуляции. Ведь, с его точки зрения, только идиот не станет пользоваться выгодами своей подвижной профессии — тут купить подешевле, там продать подороже. Можно еще подвезти железнодорожного зайца, получив с него мзду. При его общительности, плутовстве, обаянии ему все сойдет с рук. Этот гангстер железных дорог здоров физически, активен и, по-моему, социально очень опасен.

Образ Платона Рябинина в исполнении О. Басилашвили — полная антитеза персонажу, которого играет Н. Михалков. Он, может, не так силен физически, но зато силен нравственно. Он живет по высшим, с моей точки зрения, этическим нормам. Не задумываясь, берет на себя вину за совершенное женой преступление (она сбила машиной человека), потому что так, согласно его кодексу чести, должен поступить настоящий мужчина. Он лезет в драку с проводником Андреем, отлично понимая, что противник сильнее и обязательно его поколотит. Да, его избили на глазах женщины, которая ему дорога, но он не струсил, не убежал, не пожалел себя. Этот человек не врет никому, и в первую очередь — самому себе. Но он отнюдь не супермен. Наоборот. Это человек мягкий, добрый. В нем «патологически» отсутствует злость (и здесь очень помогли личные качества Олега Басилашвили). Платону свойственны и покорность судьбе, и приятие горького жребия, и всепрощение — все эти толстовские категории вообще присущи русскому национальному характеру. Человеку с такими качествами нелегко жить, но он, при всей своей мягкости, не поступается ни честью, ни совестью.

Вера, соприкоснувшись с Платоном, начинает понимать иную меру ценностей — ценностей нравственных. А Платон благодаря Вере познает натуральность жизни, физическое здоровье простых людей, которого порой не хватает в его окружении. Хотелось показать возникновение любви высокой, одухотворенной. Ядро каждого из наших героев не заражено болезнями среды. Хамство,

вульгарность, кухонные интонации, оборотистость с клиентами — все это оболочка Веры, а внутри, где-то очень глубоко живет чистая, благодарная, жаждущая любви и подвига душа. И в Вере происходит преображение, очищение: она совершает свой главный жизненный поступок, когда приезжает на северную окраину страны, где за колючей проволокой отбывает срок Платон. И ясно, что она останется жить здесь, около колонии, выполняя свой женский долг любви и верности.

А в Платоне происходит переоценка ценностей. Слетает мишура многих условностей, свойственных его кругу. Халтура ради денег, карьера, материальные блага, соревнование в престижности, семья, основанная на фундаменте не чувств, а экономического содружества, — все это рушится под влиянием обстоятельств, и главным образом из-за существования Веры, глубоко преданной, готовой ради любимого на все.

С такими мыслями о наших героях мы делали эту картину. Процесс созидания — дело живое, оно не терпит авторского волюнтаризма, предвзятости, следования намеченной схеме. Душа автора должна быть открыта, а мозг — подвижен, раскрепощен. Мало «родить» персонажей, надо потом с ними считаться как с живыми людьми, прислушиваться к ним, не насиловать их волю и характеры. Но с другой стороны, надо держать их в узде, чтобы они совсем-то уж не распоясывались, чтобы не выскочили за рамки авторских намерений. Тут дело взаимосвязанное: ты ведешь своих персонажей за руку, но и они тебя тоже ведут. Процесс очень деликатный. Причем это в равной мере относится и к сочинению персонажей, когда ты писатель, и к воплощению этих героев с помощью исполнителей, когда ты режиссер.

Так вот, если первым камертоном в постановке фильма послужила жизненная реальность, с которой мы знакомились в процессе съемок, то вторым камертоном, определяющим человеческую правду характеров и отношений, стала Людмила Гурченко. Приглашая ее на роль, я, честно говоря, не подозревал, с кем мне предстоит иметь дело. Понимал, что главную роль будет играть замечательная актриса, но что в группе появится атомный реактор, конечно, не предполагал.

Поначалу она вела себя тихо. После длительной творческой разлуки предстояла взаимная притирка, понимание, кто чем дышит, кто во что превратился. Первое — необыкновенно радостное — открытие состояло в том, что у Гурченко и у меня оказалось поразительное совпадение мнений, вкусов, взглядов по всем проблемам, касающимся искусства. С самых первых дней возникло абсолютное доверие друг к другу. И вот тут Людмила

Марковна, поняв, что не нарвется на самолюбивый отпор с моей стороны, что я умею слушать актера и считаться с ним, развернулась вовсю. Она начала свою разрушительную и в то же самое время созидательную деятельность.

Театральные артисты обычно не могут отдавать все свое время и все свои силы работе в кино. Участие в репертуаре, репетиции, вводы в спектакли забирают у актера театра не только время, но и часть творческой активности. Гурченко же, когда снимается, отдает себя целиком фильму, своей роли. В этот период из ее жизни исключается все, что может помешать работе, отвлечь, утомить, забрать силы, предназначенные для съемки. Когда кончается рабочий день, она возвращается домой и заново проигрывает все, что снималось сегодня, и готовится к завтрашней съемке. Каждый день она приходила в гримерную, прощупав, продумав, прочувствовав предстоящую сцену. Она точно знала, в чем драматургия эпизода, каково его место в картине, какие качества героини ей надо здесь проявить, где в тексте правда, а где ложь, Такой наполненности, такой самоотдачи, такого глубокого проникновения в суть своего персонажа я не встречал ни разу. Актерская работа, съемка — это ее религия, ее вера, ее жизнь. Ничего более дорогого, более святого, более любимого для нее не существует. Она живет этим и ради этого.

И ее отношение к людям искусства продиктовано тем, как они в свою очередь относятся к искусству. Она не терпит бездарностей, пошляков, приспособленцев, равнодушных ремесленников и лепит им в глаза горькую правду-матку. Отсюда частенько возникают толки о ее несносном характере, разговоры о «звездной болезни», зазнайстве и т. д. Так вот, я, пожалуй, никогда не встречал такой послушной и дисциплинированной актрисы. Она безотказна в работе, исполнительна, всегда готова к бою. Она ни разу не опоздала ни на минуту. Ни разу не впала в амбицию, не раздражалась, не «показывала характер». Если у нее бывали претензии, то только по делу. Все, кто мешал картине, были ее врагами. Все, что препятствовало съемке, вызывало ее гнев. Она живет под высоким напряжением и передает его окружающим. Она, конечно, фанатик в самом лучшем и высоком значении этого слова.

Ее главная черта — кипучая, безмерная заинтересованность во всем, что касается создания картины. Обычно артист — автор своей роли. Конечно, с помощью писателя и режиссера. Но Гурченко не только автор своей роли. Ее энергия такова, что она становится соавтором всех создателей. Она — соавтор сценариста, потому что, пропустив через себя написанное, вносит

изменения в литературную ткань. Она — соавтор режиссера, потому что заботится не только о себе в сцене, но и о партнерах, о мизансцене, предлагает, как снимать тот или иной эпизод. Она — соавтор оператора, потому что досконально знает свой портретный свет. Она — соавтор композитора, потому что феноменально музыкальна и чувствует современность в музыке. Она — соавтор гримера, потому что разбирается в прическах. Она — соавтор художника по костюмам, потому что умеет сама выдумывать фасоны и бесподобно шить. (Началось это от нужды, а потом превратилось в творчество.)

Ее щедрая натура по-царски разбрасывает мысли, идеи, предложения всем авторам съемочного процесса. Она становится соавтором истинным, которого не интересуют притязания на титры — ее заботит только улучшение качества картины. Сама она безупречно владеет профессией и знает все нюансы кинопроизводства, причем иной раз лучше многих специалистов. Ей присущи острый, живой ум, быстрота реакции, хватка, умение стремительно ориентироваться во времени и в пространстве и, самое главное, убежденность и знание, чего именно нужно добиваться. При этом она судит по самым высоким критериям, ненавидя компромиссы и уступки.

А какой она партнер! Находясь за кадром, то есть невидимой для зрителя, она подыгрывала Олегу Басилашвили и, помогая мне вызвать у него нужное состояние, плакала, страдала, отдавала огромное количество душевных сил только для того, чтобы партнер сыграл в полную мощь. Эта безудержная трата своей души была невероятным бескорыстием, продиктованным любовью к фильму, где она играла. Сколько я знаю артистов, которые вяло подыгрывают партнерам или же вообще только хладнокровно произносят слова! А сколько терпения и доброжелательства было в ней, когда ее партнерами оказывались артисты или артистки молодые, недостаточно опытные. Она нянчилась с ними с ангельским терпением, передавая им свое умение, заражая их своим талантом. И только одного она не прощала — равнодушия к работе, самоуспокоенности, самодовольства. Тут она сразу же превращалась в фурию. В этой хрупкой женщине живет неукротимый дух, беззаветное стремление к творчеству. Для меня Гурченко служит высочайшим эталоном отношения к искусству, к работе, к жизни.

ПОСЛЕСЛОВИЕ К ФИЛЬМУ «ЖЕСТОКИЙ РОМАНС»

Если быть откровенным, я никогда не намеревался экранизировать «Бесприданницу» А. Н. Островского. Нет, не то чтобы я не любил этой пьесы или недооценивал ее. Она, как принято говорить, не находилась в русле моих режиссерских интересов.

Больше того — я читал пьесу очень давно, в школьные годы, и с тех пор не возвращался к ней. В 1937 году на экранах появился блестящий фильм Якова Протазанова и как бы вытеснил впечатление от пьесы. У «Бесприданницы» Протазанова оказалась невероятно счастливая судьба. Народ безоговорочно принял картину и, что бывает крайне редко, полюбил ее всем сердцем. И я тоже входил в эту зрительскую массу. Сила воздействия Протазановской ленты оказалась такова, что заслонила первоисточник, как бы подменила его.

В сознании многих людей, кроме, конечно, литературоведов, фильм «Бесприданница» стал более, ежели можно так выразиться, «островским», чем сама пьеса. Это, конечно, уникальный случай. Хотя у этого явления имеется и обратная сторона: ряд нюансов, деталей, наблюдений, реплик, которые, естественно, не могли попасть в фильм, был утрачен, забыт многочисленными зрителями-читателями.

То, что «Бесприданница» Протазанова — произведение широко известное, я понял в первые же дни съемок. Любители кино вступали со мной в беседы прямо на улицах. Мне приходили письма от зрителей самых разных социальных категорий. Вот, например, такое письмо: «Вы что же? Думаете, что сможете петь лучше, чем Шаляпин?..» Под «Шаляпиным» подразумевалась протазановская лента.

Результатом общений со зрителями явилось одно наблюдение, поразившее меня. Оказывается, подавляющее большинство свято убеждено, что именно Островский сочинил эпизод, где Паратов бросает роскошную, подбитую соболями шинель в весеннюю грязь, дабы Ларисе было удобно сесть в коляску. Никто, в частности, не сомневался, что азартная реплика Паратова «Обогнать купчишку!» написана классиком русской драматургии. Все незыблемо веруют, что знаменитый романс Ларисы «Нет, не любил он...» введен в ткань пьесы ее автором.

Однако это не так. История с шинелью и реплика «Обогнать купчишку!» были придуманы сценаристом В. Э. Швейцером и

режиссером Я. А. Протазановым. Но эти сцены настолько точно выражали характер Паратова, его сущность, что стали неотъемлемой частью образа.

У Александра Николаевича Островского Лариса поет романс М. Глинки на стихи Е. Баратынского «Не искушай меня без нужды...»

Однако в фильме исполнялся романс композитора А. Гуэррчиа на стихи М. Медведева «Нет, не любил он...» Этот романс появился в России уже после смерти драматурга, в девяностых годах прошлого века. В 1896 году Вера Федоровна Комиссаржевская стала играть Ларису, и именно она ввела в спектакль этот романс. Великая актриса совершила довольно смелый для того времени поступок: она самоуправно изменила волю автора. Если вдуматься, она положила начало тому, что стало сейчас привычным. Была произведена своеобразная коррекция на эпоху, на настроения современных ей зрителей. Комиссаржевская, очевидно, полагала, что новый романс будет более созвучен времени, чем старинный «Не искушай...», и при этом не нарушит трактовки роли драматургом. Не исключено, что Протазанов видел Комиссаржевскую в роли Ларисы и как бы процитировал романс в своем фильме...

Известно, что подлинным своим рождением «Бесприданница» обязана именно В. Ф. Комиссаржевской. Написанная в 1878 году пьеса была немедленно исполнена в Москве, в Малом театре, где в роли Ларисы на премьере выступила Гликерия Николаевна Федотова, а несколько дней спустя, в бенефис Садовского, — молодая Мария Николаевна Ермолова. Через двенадцать дней после московской премьеры, 22 ноября, состоялось первое представление в столице, в Александринке. Здесь Ларису играла премьерша Мария Гавриловна Савина. Однако обе постановки, по сути, не имели успеха. Критика отозвалась ругательными рецензиями, и вскоре «Бесприданница» ушла из репертуара обоих театров. Пьеса оказалась забытой. Может быть, она опередила эпоху, предвосхитила проблемы и вкусы, оказавшиеся близкими следующему поколению. Может, первые исполнители не сумели ощутить новизну драматического языка. Может, были другие причины. Сейчас об этом судить трудно, да и не мое это дело.

«Бесприданница» стала событием русской культуры лишь тогда, когда прекрасная пьеса Островского соединилась с непревзойденным талантом Комиссаржевской. Родилось что-то новое, значительное, обогатившее и пьесу и актрису.

Кстати, хочу заметить: до «Бесприданницы» в России именем Лариса девочек не называли («Лариса» в переводе с греческого — «чайка»), это случилось и приняло распространенный характер

после оглушительного успеха Комиссаржевской...

Следующим праздником от встречи с жемчужиной русской драматургии стала кинокартина Протазанова. Это произошло через полвека после смерти великого драматурга. В кинематографической среде тех лет Протазанов считался стариком — он работал еще в дореволюционном кино, поставил в те времена «Отца Сергия» и «Пиковую даму», «Песнь о вещем Олеге» и «Уход великого старца» (об уходе из Ясной Поляны Л. Н. Толстого), «Анфису» по Леониду Андрееву и «Ключи счастья» по А. Вербицкой. В двадцатых-тридцатых годах, когда Эйзенштейн, Пудовкин, ФЭКсы, Довженко открывали новый кинематографический язык, к Протазанову относились снисходительно: он слыл традиционалистом, приверженцем Художественного театра, поклонником русской классики. Эта характеристика считалась тогда нелестной. Но время все поставило на свои места: многие фильмы Протазанова выдержали безжалостную проверку десятилетий. Они и сейчас смотрятся с интересом и более близки зрителю, чем некоторые новаторские ленты, где формальный поиск, став азбукой, общим достоянием, никого не поражает, а содержание не в силах увлечь.

Я думаю, именно долгой и счастливой жизнью протазановской «Бесприданницы» на экранах можно объяснить то, что почти полвека не было покушений на повторную экранизацию пьесы — слишком уж памятен был успех, слишком уж рискованно было вступать в творческое соревнование с лентой, живущей в сердцах миллионов.

Чем же объяснить то, что Протазановская картина так запала в души людей?

Во-первых, сама драматургия Островского: история оказалась очень емкой и, как говорится, отражала «вечные» проблемы, рассказывала о «вечных» страстях. Причем рассказывала без дидактики, без указующего перста, по-крупному! Драма в своей структуре отражала глубинные социальные процессы, происходящие в недрах русского общества конца прошлого века. Тут и обнищание дворянских фамилий, и идущие в гору талантливые промышленники и воротилы, и насаждение крупного капитала, и амбициозные претензии новых мещан, и прощание с патриархальной российской жизнью, и неукротимая власть денег. А рядом сильные страсти, как высокие, так и низменные. Чистая любовь, которую пытаются продать и купить, предательство, цинизм, измена, ревность и, наконец, убийство. Если вдуматься, набор, близкий к мелодраме. Кстати, сделать из «Бесприданницы» вещь чувствительную, аффектированную, наверное, легче, чем жесткую, лишенную сентиментальности

драму.

Вторым фактором успеха я считаю филигранный профессионализм авторов фильма: сценариста В. Швейцера, режиссера Я. Протазанова, оператора М. Магидсона и блистательных исполнителей ролей. Бережное и вместе с тем свободное отношение к классическому тексту, умение отсечь сугубо театральное и извлечь кинематографическое, переложение обильных диалогов на язык действия — вот чем можно охарактеризовать сценарий. Режиссером был подобран замечательный актерский ансамбль. Сейчас бы мы сказали: ансамбль, состоящий из звезд. Каждое актерское имя — кроме, естественно, дебютантки Нины Алисовой, тогдашней студентки ВГИКа, — было известно публике, популярно, любимо. Величественный образ Огудаловой создала Ольга Пыжова. Блестящего барина, циничного соблазнителя сыграл Анатолий Кторов. В исполнении Балихина ничтожным выглядел другой герой пьесы — Карандышев. Молодой Борис Тенин был обаятельным рубахой-парнем в роли Вожеватова, Михаил Климов, актер с огромной творческой биографией, запомнился в монументальном образе промышленника Кнурова. Мхатовский Владимир Попов в роли провинциального актера Аркадия Несчастливцева — он же Робинзон — соединял в себе лицедеев прошлого и нынешнего веков. Надо прибавить к этому виртуозную работу оператора и художника, работу, в которой точно воспроизводился купеческий быт, а поэтичность пейзажей подчеркивала трагичность происходящего. Музыка Чайковского наполняла каждую клетку картины могучим нервным зарядом. Вот и получилось произведение высочайшего художественного уровня. И, как это ни парадоксально звучит, традиционализм, если он исполнен артистично, безупречно, иной раз оборачивается новаторством. Все компоненты фильма настолько безукоризненны, что, соединившись, образуют шедевр. А шедевр — это новаторство, хотя бы потому, что шедевр всегда уникален.

Написал я все это и задумался: зачем написал? Ведь я же самого себя загнал в угол! Ведь после такого панегирика протазановской картине как я смогу объяснить, зачем сам решил экранизировать «Бесприданницу»? Тут ведь и жанр мне несвойственный — не комедия, и не мечтал я с детства об этой работе, и старый фильм стал классикой нашего кино.

...А сейчас я постараюсь как бы зачеркнуть, забыть все, что изложил выше, и попробую рассказать по порядку. Тем более когда я принимал решение о постановке «Жестокого романса», прежний фильм помнил слабо. Мои взаимоотношения как постановщика с протазановской лентой возникли позже.

Итак, осенью 1982 года, после окончания фильма «Вокзал для двоих», образовалась пауза, которая в силу моего непоседливого характера не могла быть долгой. Я стал думать о новой работе. У меня возникали разные идеи новых постановок. Среди них были булгаковский роман «Мастер и Маргарита» — вещь, о которой я давно мечтал, и ряд других произведений. Но все проекты откладывались по разным причинам на неопределенное время.

В эти дни Лия Ахеджакова познакомила меня с пьесой Людмилы Разумовской — драматурга из Ленинграда — «Дорогая Елена Сергеевна». Пьеса оглушила меня. По тем временам это было неслыханное по смелости и откровенности произведение, бичующее наши коренные пороки и недостатки. Я загорелся, захотел поставить эту вещь на экране. Я принес пьесу нашему генеральному директору Николаю Трофимовичу Сизову, которому я очень доверял. Он прочитал «Дорогую Елену Сергеевну» и сказал мне следующее:

— Конечно, всех посадят! Но ставить эту картину будем. Даю пьесу для прочтения Ермашу.

Этот разговор случился 9 ноября 1982 года. А на следующий день умер Л. И. Брежнев. И далее началось зыбкое, неуверенное, трусливое ожидание аппаратом перемен. Никто из чиновников не знал, куда Андропов повернет руль государства, что будет можно, а что нельзя. Короче, по распоряжению министра постановка «Елены Сергеевны» была отложена на очень долгий, неопределенный срок. И вообще стало ясно, что какое-то количество времени ничто острое, смелое, критическое на экран не прорвется... И я решил поискать что-нибудь в классике такое, что было бы созвучно нашей тусклой, сумеречной, неверной эпохе. После Леонида Андреева, Александра Куприна, Ивана Бунина я, по совету жены, перечитал «Бесприданницу» Александра Николаевича Островского. Признаюсь, я прочитал ее, как вещь свежую. Память моя тогда не была отягощена дотошным знанием пьесы, историей ее создания, литературоведческими изысканиями. И фильм прошлый тоже скрывался для меня в тумане времени. В памяти сохранилось только несколько ярких моментов: шуба, брошенная в грязь, романс «Нет, не любил он...» да символическая смерть героини у качающихся цепей. Поэтому впечатление от пьесы было непосредственное, не загруженное никакими представлениями, штампами, знаниями. Мой контакт с пьесой можно было охарактеризовать — я не боюсь этого сказать — как первозданный. Пьеса мне очень понравилась. И я решил: ее надо ставить. Прочитать «Бесприданницу» свежими глазами и на материале вековой давности рассказать о волнующих нас и сегодня страстях и человеческих взаимоотношениях казалось

интересным и заманчивым.

Еще в процессе чтения я сразу же представил себе исполнителей двух главных ролей. Я увидел в Паратове Никиту Михалкова, а в Карандышеве Андрея Мягкова и заручился предварительным согласием этих двух актеров. Потом, получив одобрение от «товарищей по оружию» — оператора В. Алисова, художника А. Борисова, монтажера В. Беловой, я направился к руководству. Добиться разрешения на повторную экранизацию, как правило, дело непростое. Именно потому, что она повторная. Но мне в Госкино пошли навстречу, чему я сначала очень обрадовался, а потом, поразмыслив, испугался.

То, что я после работы в комедийном жанре взялся за постановку драмы, меня как раз не тревожило. В мои последние ленты вплеталось наряду со смешным немало серьезного, грустного, печального, трагического. От этих картин до драмы было рукой подать. Так что переход из одного жанра в другой состоял всего-навсего из единственного шага.

Беспокоило другое. Последние двадцать лет я ставил только то, что писал вместе с соавторами. То есть был одним из сочинителей сюжетов, характеров, фабулы, коллизий, а потом уже, во вторую очередь, переводил собственное произведение с литературного языка на экранный. А сейчас предстояло ставить чужое. Да еще не современное. Да еще в другом жанре. Да еще широко известное. Да еще классику.

А надо, чтобы это стало своим, то есть проникло бы буквально в поры, жило в каждой клетке...

Мы решили начать работу с просмотра ленты Я. Протазанова. Надо было прояснить свое нынешнее отношение к картине, понять, что нам следует воспринять из нее, а что отринуть.

Через сорок семь лет, что промчались со времени постановки, картина, естественно, смотрелась уже иначе. Изменилось наше восприятие, обогащенное всем опытом, который приобрел за эти годы кинематограф. Я ничуть не хочу умалить высокие достоинства протазановской ленты, о которых говорил выше, но с фильмом произошел естественный процесс старения. Нет, пожалуй, это не совсем верная формулировка. Состарился не фильм — он остался таким же, — но уж очень изменились мы, зрители. И это в природе вещей. «Бесприданница», хотя и была звуковой картиной, отражала эстетику немого кино. Звук в год постановки «Бесприданницы» был еще компонентом сравнительно новым. Звук не успел перестроить сценарные принципы, методы съемок и монтажа. Вся система режиссерского мышления: съемки короткими, зачастую однозначными кусками, кадры-символы, кадры-метафоры — порождение немого кинематографа. Длинная

пьеса была втиснута в прокрустово ложе односерийной картины — у «великого немого» имелся немалый опыт по этой части. Это неминуемо влекло за собой определенную схематичность персонажей. Однако своеобразие «Бесприданницы» заключалось в том, что она снималась в конце немого и в начале звукового кинематографа. И если опыт бессловесного фильма был накоплен огромный, то говорящее кино делало только свои первые шаги...

То, что я напишу сейчас, может показаться кощунством некоторым читателям. Однако я не могу не поделиться своими ощущениями. И поверьте — никого не хочу обидеть. Непревзойденные артисты, собранные Протазановым в «Бесприданнице», играли в манере «великого немого». Они еще не могли иначе. Им всем — пожалуй, кроме молодого Б. Тенина, не имевшего опыта в немых фильмах, — были свойственны излишняя внешняя выразительность, почти плакатность, подчеркнутость жеста (это шло от недоверия к звуку), некоторая преувеличенность актерской подачи. И в этом их винить неисторично, несправедливо, но, когда мы смотрим произведение спустя полвека после его создания, не отметить этого мы попросту не можем.

К примеру, замечательная актриса Ольга Пыжова выглядела на экране, по сути, символом купечества. Изумительный Кторов, демонстрируя соблазнителя, фата, казался кое-где (страшно сказать) смешным. Талантливый Балихин показывал только одну грань своего Карандышева — омерзительную ничтожность.

При этом ничуть не увяло изобразительное мастерство режиссера, оператора, художника. Нигде не чувствовалось театра: ни в репликах, ни в мизансценах. Это несомненное достоинство, кстати, тоже было следствием эстетики «великого немого». Потом злоупотребление звуком приблизило кино к театру, лишив во многом его основ: зрелищности и динамичности.

Во всяком случае, просмотр Протазановской «Бесприданницы» стал для нас скорее архивным делом, ознакомлением с материалом, изучением, похожим на поход в музей, нежели встречей с грозным соперником. За полвека во многом изменились правила игры.

Но такое восприятие протазановского фильма — и мы это понимали — было присуще только нам, съемочному коллективу, безрассудно взявшемуся за повторную экранизацию. У публики же прочно и неистребимо присутствовала память о том сильном, ярком впечатлении, которое произвела картина тогда, когда ее смотрели. Это впечатление жило в умах, сердцах, душах, и нам, хотели мы этого или нет, самим фактом съемки нового фильма невольно приходилось вступать в некое соревнование. Так что,

прямо скажем, старт у нас получился крайне невыгодный.

Была в нашей ситуации одна симпатичная подробность. Оператором фильма должен был быть Вадим Алисов, сын Н. У. Алисовой, которая так трогательно сыграла Ларису Огудалову в прежней ленте. Я позвонил Нине Ульяновне и спросил, не возражает ли она, что мы примемся за новую версию «Бесприданницы». Я, вероятно, мог бы этого и не делать, никто меня не обязывал, но я отношусь с огромным уважением к этой замечательной актрисе и не хотел бы ни в чем огорчать ее. У нас состоялся очень сердечный разговор, который кончился тем, что Нина Ульяновна пожелала нам успеха и сказала, что будет с нетерпением ждать нашу картину...

Прежде чем приступить к написанию литературного сценария, мы — художник А. Борисов, оператор В. Алисов, второй режиссер Л. Черток и я — провели несколько бесед, пытаясь определить наши главные позиции.

Мы решили: сценарий должен иметь романную форму. Обычно инсценировки делаются из романа или повести. Обратный же путь, выбор романной, повествовательной формы для переложения пьесы, — случай редкий. Однако такое решение было принято не оригинальности ради. Его продиктовала нам пьеса Островского.

Пьеса начинается с того, что два героя — крупные дельцы, матерый Кнуров к молодой Вожеватов, — долго, вернее, очень долго (на десяти страницах) рассказывают друг другу (а вернее, зрителю), что случилось в семье Огудаловых за последний год. Такой способ изложения возможен для театра (и то не для современного), но абсолютно исключается для кино. Длиннющая экспозиция знакомит нас заочно с героями драмы, вводит в круг их проблем, подробно рассказывает о взаимоотношениях персонажей. В этой беседе двух действующих лиц — огромный поток информации, притом очень пространной, развернутой, с нюансами и деталями. Известная поговорка, что «лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать», как мне думается, подходила и к данному случаю. И мы решили показать то, о чем рассказывали Кнуров и Вожеватов, то есть заменить рассказ показом. Сделать своего рода реконструкцию прошлого. Разумеется, показать не все, а взять только самые важные, самые существенные, самые значительные события из прошлой жизни наших героев.

Уже после окончания картины, работая над сюжетом о дореволюционном немом кино для «Кинопанорамы», я узнал, что аналогичная попытка была сделана в фильме «Жизнь Барона». В этой ленте, к сожалению не сохранившейся, основываясь на текстах персонажей, сценарист и режиссер восстановили жизнь

Барона из горьковской пьесы «На дне». Фильм рассказывал о том, как блестящий аристократ дошел до нищенской жизни в ночлежке. Роль Барона с блеском исполнил любимец зрителей В. Максимов...

У нас много спорят о том, какой должна быть экранизация. Обязана она буквально воспроизвести на экране творение писателя или же возможно свободное изложение классического произведения «по мотивам»? Мне кажется, это схоластический спор. В каждом конкретном случае надо и решать конкретно. Зависит это от множества причин. Во-первых, от вещи, которую экранизируют. Одно произведение легко переводится в экранную форму, и тогда, наверное, не следует прибегать к фантазиям и вольностям. Другое произведение в чистом виде невозможно воскресить на экране — получится элементарная киноиллюстрация. Тогда просто необходимо драматургическое вмешательство современного автора. Как ни крути, важнее все-таки передать «дух» классического творения, нежели его «букву». Приступая к созданию экранизации, нужно проникнуться всем настроем автора, влезть целиком и полностью в ткань его труда, почувствовать душевные движения писателя, понять его человеческие и гражданские импульсы, раствориться в его персонажах. Потом уже, исходя из всего этого, попытаться создать новое драматургическое произведение. И при этом непременно поверять каждую свою находку, каждую свою фразу именем, биографией, индивидуальностью писателя. Это кропотливый труд. Он требует уважения и бескорыстной любви к чужому произведению, своеобразного растворения в чужом замысле, в чужой самобытности и при этом сохранения собственного «я», дабы не превратиться в подельщика-копииста.

И, конечно же, решающим фактором является, кто именно делает экранизацию. Да, очень существенно ЧТО, да, очень важно КАК, но еще более значительно — КТО.

И тут я становлюсь в своих рассуждениях на весьма скользкий путь. Как определить, кто имеет право инсценировать бессмертные ценности нашей культуры? Кому можно разрешить? Кому нельзя давать в руки бесценное духовное наследие? Как угадать, что получится? Не исказит ли, не опошлит, не выпрямит ли тот или иной деятель классический шедевр? Ведь сколько замечательных творений уже погублено, буквально растоптано бездарными экранизаторами! Настоящая удача случается очень редко. Как предусмотреть, какое классическое произведение окажется созвучным нашему времени, а какое, несмотря на его достоинства, не вызовет отклика в душах, останется мертвым костюмным фильмом?

Я думаю, все эти проблемы неразрешимы. Конечно, можно вообще перестать делать экранизации. К этому, кстати, взывают «буквоеды от филологии». Они регулярно требуют запрета на экранизацию классики, считая именно себя преемниками и хранителями духовного богатства. Они стремятся навесить большой амбарный замок на все классическое наследие. Тогда проблема решится — не будет ни удач, ни провалов. Попросту ничего не будет...

Легко сказать «воссоздать прошлую жизнь персонажей»... Но ведь тогда придется дописывать за Островского, досочинять эпизоды, а это и трудно и порой бестактно, не говоря уж о том, что подобное самоуправство вызовет гнев многих литературоведов. После многократного, очень внимательного прочтения я увидел, что эпизоды, если их умело извлечь из беседы Кнурова и Вожеватова, практически все намечены, излишне проявлять ненужную фантазию. Что же касается диалогов, то тут тоже надо прибегнуть к помощи Александра Николаевича Островского.

Каждый большой писатель в своих сочинениях создает собственный мир. Этот мир подчас населен однотипными или родственными по характеру персонажами. Героями произведений управляют законы, созданные властителем этого мира, то есть автором. Недаром говорят «мир Шекспира», «мир Бальзака», «мир Достоевского». Вспомните — таких субъектов, как сухой и недобрый мистер Домби, можно встретить во многих диккенсовских книгах. Так же кочуют по страницам его книг мальчуганы вроде Оливера Твиста или Пипа-Филиппа, которым выпадает угрюмое, полное тяжких ударов судьбы детство. Зловещие старухи, беспечные шарлатаны, добрые бродяги и моряки, сухари-стряпчие населяют «землю» Диккенса. Или возьмем, к примеру, неистовое пространство, которое заселил гениальный Достоевский. При разнообразии сюжетов и огромной плотности населения его романов — если вглядеться попристальнее — можно обнаружить сходство между иными героями. Рогожин и Митя Карамазов очень близки друг другу. Духовное родство, несомненно, связывает Алешу Карамазова и князя Мышкина. А Грушенька и Настасья Филипповна, по сути, разновидности одного женского типа и характера. Можно привести еще немало примеров.

А, Н. Островский тоже создал свою, непохожую на мир других писателей вселенную. Его пристальный, наблюдательный глаз извлек из суеты жизни и поместил в драматургическое зеркало своего времени множество самых разных типов. Тут и купцы-толстосумы с их дремучими женами-купчихами, их наивные или,

наоборот, практичные дочки-барышни, предприимчивые приказчики, вздорные барыни-старухи, оборотистые, пронырливые свахи, хитрые карьеристы-чиновники, глупцы-генералы, надутые самодуры-богатеи, пылкие вдовушки, игроки, соблазнители, выпивохи-артисты, воротилы-миллионщики, разорившиеся дворяне... Чтобы только перечислить всю эту персонажную галерею, понадобится очень много бумаги.

Представление об Островском как о знатоке купечества, разумеется, верно, но оно справедливо только по отношению к первому периоду его творчества. А потом в «доме Островского» селились и размножались персонажи из других социальных слоев. У драматурга были не только острый глаз и чуткое ухо, он душой улавливал быстротекущие изменения тогдашней российской жизни. Его пьесы, конечно, великая энциклопедия нравов того времени. Менялись нравы — менялись и пьесы Островского. Разумеется, в шестидесяти произведениях драматурга, конечно же, существовали типы, которые попадали в аналогичные ситуации, были близки духовно или социально, говорили похожим языком. Нужно было только найти то, что нужно. То, что требовалось для сценария. А для этого надо хорошо знать все, что написал Александр Николаевич. Я принялся перечитывать огромное драматургическое наследие великого писателя. Но главное свое внимание я уделил поздним его вещам, которые примыкали к «Бесприданнице» по времени с двух сторон — до и после. И мне действительно почти удалось избежать дописывания новых текстов. В основном в новых эпизодах говорятся слова, взятые из других пьес Островского.

Существовали для меня еще кое-какие отправные точки, когда я приступил к сценарию. Произведения Островского, как и всякого другого классика, обросли в театральных и кинопостановках немалым количеством привычных представлений, а попросту — штампов. Дно любого большого корабля за долгое время покрывается ракушками, моллюсками, водорослями, которые прилипают очень прочно. Вот так же и штампы. Содрать их бывает тяжело, в первую очередь и потому, что они сидят в тебе самом. Бытующее мнение об Островском как «купеческом» драматурге породило соответствующий стиль интерпретаций. Но тут я сразу решил: это будет не «купеческая» картина, а, скорее, «дворянская» (термины, конечно, очень приблизительные). Выдуманный город Бряхимов характеризуется самим автором как большой город на Волге. Значит, для прообраза, прототипа надо брать Ярославль или Нижний Новгород, который был тогда третьим городом Российской империи. Отсюда и масштаб происходящего. Не захудалый

уездный городишко с лужами, коровами и курами, а крупный промышленный центр, с фабриками, торговыми рядами, богатыми особняками нуворишей, с портом, с пароходствами.

Из одного только перечня действующих лиц ясен социальный срез, общественный фон, на котором разворачиваются события. Среди героев — «крупный делец с громадным состоянием», «блестящий барин из судохозяев», «представитель богатой торговой фирмы». Да и семья Огудаловых тоже дворянская, идущая, правда, на дно, но цепляющаяся за, как говорится, «прежнюю роскошь». Кнуров, Вожеватов, Паратов — хозяева жизни, сильные, несомненно, талантливые финансовые тузы. Им свойственно ощущение, что все можно купить, что с деньгами все дозволено. Это дает возможность и, более того, диктует необходимость вывести пьесу из камерных рамок, развернуть широкую картину жизни России.

Действие происходит на Волге. В пьесе много говорится о красоте великой реки, о быстроходном пароходе «Ласточка», который принадлежит Паратову. В кино можно и нужно показать и Волгу, и пароходы. Значение Волги в ту эпоху было огромно. Железных дорог было мало, они еще не покрыли своей сетью страну. Волга оставалась главной транспортной магистралью, как пассажирской, так и грузовой. Плоты, баржи, буксиры, пассажирские пароходы, лодки, парусники, паромы, рыбачьи баркасы, прогулочные вельботы сновали по волжской поверхности. С реки доносились разноголосые гудки, крики бурлаков, рыбаков и грузчиков, шлепанье пароходных колес по воде, судовые команды, звон склянок, на нарядных пассажирских пристанях играли оркестры, а с плотов слышались протяжные, как стон, тягучие песни. Река жила круглосуточно бурной, трудовой, насыщенной жизнью. Река — это всегда особый мир с изменчивым освещением, с водой разного цвета, с криками чаек, вечерними огнями пароходов. Река всегда поэтична, даже тогда, когда она тусклая, серая, угрюмая и живет обычными, прозаичными буднями. Река — это всегда движение воды, которое завораживает и манит.

«Я сейчас все за Волгу смотрела: как там хорошо, на той стороне» — такими словами начинается в пьесе роль Ларисы.

Лариса выросла на берегах великой русской реки, да и все персонажи пьесы пропитаны насквозь волжскими пронзительными ветрами. Значит, Волга должна стать одним из главных действующих лиц нашей картины. (Здесь, может, сказалось и то, что я сам родился на Волге, в Самаре. И хотя жизнь провел в Москве, вдали от легендарной реки, какие-то волжские гены все же сказались...)

Так же как и река, одним из героев нашей будущей ленты стал пароход «Ласточка». «Настоящность» парохода (он был построен в начале века и нами только чуть поддекорирован), подлинность его фактур, эстетичность форм корабля и то, что судно было не бутафорским, а могло еще и двигаться по Волге, придавали действию ощущение всамделишности, окончательно отрывало сюжет от театральной условности. Вообще перенос последнего действия пьесы на «Ласточку» дал режиссерское решение финальным сценам. Тут и особенного насилия над пьесой не было. Вместо прогулки за Волгу состоялась прогулка на приобретенный Вожеватовым пароход, где предстояло «обмыть» покупку. А подсказанное нашим художником решение снимать последние эпизоды фильма в тумане усугубило, как мне кажется, трагизм происходящего и придало этим сценам картины некую остраненность.

Но «Ласточка» стала у нас не только местом действия, она в некоторых эпизодах, где Паратов отсутствовал, как был подменяла героя...

Как же выстраивалась романная структура? Из каких эпизодов складывалась? Временное построение вещи можно обозначить так: первая половина — это год, предшествующий роковому дню; вторая половина — это подробный показ последнего дня жизни Ларисы. Один год и один день. События, которые являлись как бы предысторией, но на самом деле были уже сюжетом, интригой, развитием отношений, протяженных во времени, я, по сути, вынул из экспозиционной беседы Кнурова и Вожеватова, из разговоров Ларисы и Карандышева. Вот, например, откуда взялась сцена ареста кассира в доме Огудаловых:

> «Потом вдруг появился этот кассир. Вот бросал деньгами-то, — рассказывает Кнурову Вожеватов, — так и засыпал Хариту Игнатьевну. Отбил всех, да недолго покуражился: у них в доме его и арестовали. Скандалище здоровый!..»

Этот рассказ — основа, которая дала возможность разработать ситуацию и ввести ее в сценарий.

Или возьмем эпизод, где Паратов подставляет себя под пулю заезжего офицера, а потом выстрелом выбивает из рук Ларисы часы (у Островского монету):

> «Проезжал здесь один кавказский офицер, — рассказывает Лариса своему жениху Карандышеву, — отличный стрелок; были они у нас, Сергей Сергеевич и

говорит: „Я слышал, вы хорошо стреляете“. — „Да, недурно“, — говорит офицер. Сергей Сергеич дает ему пистолет, ставит себе стакан на голову и отходит в другую комнату, шагов на двенадцать. „Стреляйте“, — говорит».

«И он стрелял?» — спросил Карандышев.

«Стрелял и, разумеется, сшиб стакан, но только побледнел немного. Сергей Сергеич говорит: „Вы прекрасно стреляете, но вы побледнели, стреляя в мужчину и человека, вам не близкого. Смотрите, я буду стрелять в девушку, которая для меня дороже всего на свете, и не побледнею“. Дает мне держать какую-то монету, равнодушно, с улыбкой стреляет на таком же расстоянии и выбивает ее».

«И вы послушали его?»

«Да разве можно его не послушать?»

Я привел такую длинную цитату, чтобы стало ясно: из этого рассказа можно было развить большую и важную сцену, очень напряженную и драматичную, что я и попытался сделать в сценарии, а потом и в фильме.

Или вспомним неудачную попытку самоубийства Карандышева. И она заложена в текстовой ткани пьесы:

«Откуда взялся этот Карандышев?» — задал вопрос Кнуров.

«Он давно у них в доме вертится, года три, — словоохотливо объяснял Вожеватов. — Гнать не гнала, а и почету большого не было. Когда перемешка случалась, никого из богатых женихов в виду не было, так и его придерживали, слегка приглашивали, чтобы не совсем пусто было в доме. А как, бывало, набежит какой-нибудь богатенький, так просто жалость было смотреть на Карандышева... Раз застрелиться хотел, да не вышло ничего, только насмешил всех».

Или отъезд старшей сестры после венчания с кавказским князем. Предпосылка для этого эпизода, с которого начинается наша лента, тоже была заложена в пьесе:

«Старшую увез какой-то горец, кавказский князек. Вот потеха-то была! Как увидал, затрясся, заплакал даже — так две недели и стоял подле нее, за кинжал держался да глазами сверкал, чтоб не подходил никто. Женился и уехал, да, говорят, не довез до Кавказа-то, зарезал на дороге из ревности».

И внезапный отъезд Паратова в разгар ухаживаний за Ларисой, и то, что другая сестра попала в беду, выйдя замуж за иностранца, который оказался шулером, — да практически все сюжетные перипетии я вынул из драматургического

первоисточника. Но тут было важно одно: чтобы все эти сцены, эпизоды, случаи не стали серией иллюстраций, своего рода диапозитивами или слайдами. Сценаристу требовалось сплести события в драматургический узел или несколько узлов. Так возник, в частности, эпизод дня рождения Ларисы. Тут завязывались воедино все взаимоотношения. Сюда можно было органично вставить историю со стрельбой, показать влюбленность Ларисы и Паратова, его явное неравнодушие к ней, наглядно проследить линию поведения Карандышева от его радостного прибытия на семейный праздник Огудаловых до попытки самоубийства.

Другой драматический узел — непредвиденный отъезд Паратова, ожидание писем от него, тоска, очередное унижение с ухаживанием и арестом кассира, решение выйти замуж за первого, кто посватается.

Пьеса Островского — это не драма положений, ситуаций, а драма характеров. Именно они, персонажи, двигают фабулу, придают сюжету неожиданные повороты. Именно их поступки приводят действие к трагической развязке. И поэтому, реконструируя предысторию, необходимо было прояснить, что же представляют собой герои пьесы, определить собственную трактовку каждого действующего лица. Пьеса давала возможность множества толкований. Я стремился понять каждый персонаж в зависимости от его социальной принадлежности и материальных условий жизни, уяснить взаимоотношения героев, их устремления, страсти, желания, руководствуясь при этом одним только критерием — правдой каждого характера. Хотелось не скользить по поверхности, а попытаться не пропустить ни одного нюанса, которые и составляют человеческую неповторимость и уникальность.

Так вот в цепи эпизодов, составивших практически большую часть первой серии, не хватало одного, очень существенного момента, события. Важно было показать, что намерения Паратова были серьезными, что он по-настоящему увлечен Ларисой, что его ухаживание не являлось маневрами соблазнителя. Вспомните паратовскую фразу после возвращения: «Ведь я было чуть не женился на Ларисе...» Или уже упоминавшуюся реплику: «...буду стрелять в девушку, которая для меня дороже всего на свете...»

Вообще трактовка Паратова как рокового обольстителя казалась мне однобокой и обедняющей образ, написанный Островским. Паратов — более сложная, неоднозначная натура. Это, несомненно, человек яркий, широкий, обаятельный, сильный, талантливый, смелый, но лишенный цельности и поэтому способный на поступки безнравственные. Показать

Паратова, который любит Ларису, но отказывается от нее из-за денег, растаптывая не только ее любовь, но и свое чувство, казалось нам — мне и исполнителю роли Никите Михалкову — более глубоким, более страшным, более социальным, чем привычное прочтение этого персонажа как фата и совратителя. И вот требовалось событие, где можно было бы показать размах паратовской натуры, его нежность к Ларисе, чистоту его первоначальных помыслов. Так придумался эпизод прогулки на «Ласточке», где огромный пароход, отчаливший, чтобы покатать одну только пассажирку, обгоняет «Святую Ольгу». Конечно, в этом есть элемент паратовского шика, рисовки, но есть и азарт, лихость, искренность.

Сцена тоже возникла не на пустом месте — история с попыткой обгона другого парохода рассказывается в пьесе самим героем.

Вообще выстраивать роль Паратова было необычайно интересно: первооснова давала широкие возможности для лепки образа, для догадок и фантазий. Если в первой серии мы видим человека, скорее всего, добротного (мы только можем подозревать червоточинку, сидящую в нем), то во второй серии приезжает человек изменившийся. Паратов, оторвавшийся от Волги, от родных мест, куролесивший где-то почти год, возвращается опустошенным, раздерганным, циничным, в чем-то страшным. «Иные дела, иные расчеты». Вспомните его глаза в сцене ссоры с Карандышевым, когда он кулаком разбивает яблоко. Тут актер сумел приоткрыть такие глубины паратовской натуры, что становится жутковато. Придумалась довольно эффектная экспозиция роли — въезд на пристань верхом на лошади. Сила, удаль Сергея Сергеевича видны в том, как он перенес коляску вместе с сидевшими в ней Огудаловой и кучером, лишь бы Ларисе не ступить в лужу. Бесстрашие Паратова (не без некоторой доли бравады) читалось в безрассудном риске собой, когда он подставлял голову под пулю офицера. А сила любви к Ларисе была, по-моему, очень выразительно сыграна актером в последней сцене, в каюте, где Паратов отказывается от Ларисы ради нелюбимой невесты с золотыми приисками. Все деяния Паратова, придуманные мною и добавленные, должны были исходить из сути его натуры, соответствовать его характеру. Главным было не навязывать персонажу ничего, что было бы чуждо его природе. Надо сказать, что мы очень дружно и единодушно работали над этой ролью с Никитой Михалковым.

Также подверглось пересмотру и толкование образа Огудаловой. Давайте вдумаемся, в каких жизненных

обстоятельствах она существует. Смерть мужа, случившаяся несколько лет назад, оставила вдову без средств к существованию. История довольно обычная. А на руках — три дочери-бесприданницы. Надо устроить их жизнь. Одну выдала за иностранца, но неудачно. Вторую — за кавказского князя, кончилось трагедией. Осталась младшая, самая красивая, самая дорогая. Вот Огудалова и вертится, хлопочет, унижается, бьется как рыба об лед, попрошайничает у богатых знакомых, и все ради дочери, ради ее счастья, как она его понимает. Да, в Огудаловой остались и сословная спесь, и властность, и жестокость. Но почва из-под ног выбита, в глазах неуверенность в завтрашнем дне. А главный двигатель ее поступков — естественное материнское чувство. Нигде в пьесе нет ни намека на дурные отношения между матерью и дочерью; наоборот, немало фраз свидетельствует о теплом взаимном чувстве. Нет, Огудалова отнюдь не вариант глухой к человеческим переживаниям Кабанихи, она совсем не монстр, а, скорее, несчастная мать, женщина, затравленная обстоятельствами, загнанная жизнью в тупик. Мне хотелось, чтобы где-то ее было жалко, чтобы иной раз она вызывала сочувствие, а в других сценах внушала бы отвращение тем, что, по сути, торгует дочерью, что лебезит перед богатыми. Она должна поражать зрителя своей духовной слепотой, непониманием истинных человеческих ценностей. Именно желание отразить совокупность всех этих качеств побудило меня пригласить на эту роль блистательную Алису Фрейндлих.

Роль Карандышева исполнялась в разных постановках по-разному: были попытки и полностью обелить персонаж, случались и противоположные поползновения. Мне же хотелось сделать фигуру Карандышева стереоскопичной, выпуклой, объемной. Я не хотел показать Карандышева гадким ничтожеством, этот путь я отверг сразу. Я предложил роль Андрею Мягкову, актеру привлекательному, в котором одновременно сосуществуют как положительное, так и отрицательное обаяние. В Карандышеве хотелось выявить натуру противоречивую: в нем наряду с презрением к миллионщикам и их богатству живут мучительная зависть к толстосумам, неодолимое желание подражать им, быть с хозяевами жизни на равных. Да, он любит Ларису. Но к этому примешиваются (а может, даже и преобладают) уязвленное самолюбие, амбициозность, ощущение собственной неполноценности. Да, Карандышев, конечно, «маленький человек», но он не из тех разночинцев, которые пополняли ряды демократов. Он либеральный фразер, болтун и завистник. Будь у него большие

средства, он стал бы, может быть, еще более жестоким, нежели Кнуров и Вожеватов. И вместе с тем он должен быть и в меру симпатичным, ведь Лариса поначалу не испытывает к нему ни отвращения, ни презрения. Она просто его не любит и лишь поэтому черства и холодна с ним. Карандышев для Ларисы не хуже и не лучше любого другого, ее не ужасает перспектива замужества именно с Карандышевым. Если не Паратов, то тогда все равно кто. На замечание матери, что в деревне жених ей покажется хорош, Лариса без всякого подтекста отвечает:

«Да он и здесь хорош. Я в нем не замечаю ничего дурного».

Хотелось показать Карандышева счастливым в период жениховства. Он мил, способен на нежность, деликатность чувств, на щедрость, которая, увы, ему не по карману. Но вместе с тем он заносчивый, ревнивый, истязающий себя и Ларису тиран, человек, едва ли способный на великодушие и прощение. Зритель обязан понимать, что ждет Ларису в ее браке с Карандышевым. И тем не менее Юлия Капитоновича должно быть жалко, когда бездушные, высокомерные Паратов, Кнуров и Вожеватов спаивают его с помощью Робинзона, а потом уводят со свадебного обеда его невесту. Карандышеву нанесено чудовищное оскорбление, и здесь надо было вызвать сострадание к герою. Да, он мелок, ничтожен, смешон в своих претензиях, но «разве людей казнят за то, что они смешны?».

Мне кажется, по пронзительности чувств, по внутреннему смятению, по бурным, задавленным внутри себя страстям Карандышев Островского приближается к персонажам Достоевского.

Наконец настала очередь порассуждать о Ларисе.

Образ героини выписан так, что дает свободу для самых различных прочтений ее характера. Да, конечно, симпатии Островского принадлежат Ларисе, но это не мешает безжалостному глазу автора не только показать приятные стороны ее натуры, но и обнажить свойства, прямо скажем, не украшающие нрав героини.

Одни исследователи творчества Островского воспринимают Ларису как существо романтическое, глубокое, поэтическое, как возвышенную душу, несовместную с этим грешным, грязным миром.

Современная же Островскому критика поняла Ларису как сентиментальную мещанку, которая не в силах разглядеть дешевый блеск в провинциальном ловеласе Паратове. Некоторые исследователи указывают на черствость Ларисы, на ее эгоизм, во всяком случае, на отсутствие чуткости. И действительно, ее обращение с Карандышевым — образец душевной бестактности.

Иные толкователи склонны упрекать героиню Островского в том, что она ничуть не уступает в торгашеских устремлениях окружающему ее миру промышленников и купцов. Они считают, что согласие на брак с Карандышевым, человеком нелюбимым, не что иное, как сделка. Это, мол, подтверждается и тем, что в финале она соглашается принять предложение Кнурова пойти к нему в содержанки. И только фатальный выстрел не дает этому состояться.

Много критических и литературоведческих шпаг скрестилось в прочтении образа Бесприданницы. Мне же следовало слушать самого себя и истолковать роль так, как я ее почувствовал.

Так что же такое Лариса?

В большом провинциальном городе живет красивая девушка, очаровательный, экзотический цветок. Вокруг нее хороводятся мужчины, надеясь выиграть этот приз. Да из-за бедности никто не хочет брать ее замуж, а идти в содержанки не в правилах этой дворянской семьи. Вот и разыгрывается борьба страстей, самолюбий, состояний. Сама Лариса — существо, созданное для любви. Главное ее призвание — любить и быть любимой. Лариса обычная земная девушка. Это не сентиментально-восторженная барышня, начитавшаяся романов. Она лишена хитрости и изворотливости, которые свойственны ее матушке. Она простодушна в самом лучшем понимании этого слова. Но она далеко не идеальная героиня. В ней живут как бы два противоречивых человека. Романтична, но не лишена житейских, прозаичных соображений. Бескорыстна, не гонится за богатством, но почему-то все-таки влюблена именно в персону состоятельную. Чутка, душевна, нежна, когда речь идет о ее любви, и удручающе бессердечна с нелюбимым. Способна ради любви на любую жертву и одновременно ужасающе эгоистична. Как только мы видим Ларису, освещенную огромным, неодолимым чувством к Паратову, — это прекрасный, чистый, возвышенный человек. Вне этой страсти она обыденна, малоинтересна, суха — короче, весьма жесткое, не очень-то симпатичное создание. Любовь преображает ее, делает личностью. И вот именно это ее качество, по сути, ее предназначение и растаптывают самым безжалостным образом...

Очень важны были для меня фигуры Кнурова и Вожеватова. Этим своим героям драматург уделил меньше выразительных средств — невозможно выписать всех в равной степени подробно и многогранно. Однако в реалистической картине, населенной сложными, неоднозначными, полнокровными людьми, они обязаны быть живыми, сочными типами. И здесь как сценарист я мало что мог добавить для обогащения персонажей. Вся тяжесть

этой задачи легла на мои ллечи как постановщика и главным образом на плечи превосходных исполнителей — Алексея Петренко и Виктора Проскурина. Обилие нюансов, щедрость деталей, верное понимание социального значения своих персонажей, при этом углубление в личное своеобразие каждого из них, ощущение себя частью всего актерского ансамбля, сообщничество в лучшем смысле этого слова — вот что отличает серьезную, зрелую, талантливую работу А. Петренко и В. Проскурина.

А вот с ролью Робинзона, пьянчужки, артиста Аркадия Несчастливцева, перекочевавшего в «Бесприданницу» из «Леса», случился, по моему мнению, необратимый процесс. При прочтении пьесы этот персонаж не вызвал у меня никаких положительных эмоций. Наоборот: я порой даже досадовал — зачем он болтается на страницах такой превосходной пьесы! Я понимал, что он введен Островским не только для того, чтобы посмешить публику, юмором оттенить трагизм ситуаций (хотя и для этого тоже!). Автор хотел показать еще одну жертву, еще одного униженного и оскорбленного. Но помимо этого Робинзон был необходим еще и для двух важных сюжетных ситуаций. Именно он спаивает Карандышева во время обеда, и он же сообщает Юлию Капитоновичу о том, что Кнуров с Вожеватовым «разыграли» Ларису в орлянку.

Классическое произведение всегда многослойно, глубоко, многомерно. Поэтому оно и является классикой. Каждое поколение находит в нем что-то такое, что близко именно ему. Недаром так разнятся трактовки и интерпретации классических шедевров в разное время. Каждая эпоха — а ведь инсценировщик, экранизатор, постановщик всегда выразитель в первую очередь своего времени — извлекает именно то, что созвучно, и отсекает то, что устарело или же чуждо.

И вот с Робинзоном в нашей экранизации случилось именно это отсечение. Шутки этого персонажа мне казались устаревшими и несмешными. Я начал их безбожно сокращать. Кроме того, в наши дни очень изменился взгляд на саму профессию актера. У нас актеры — люди уважаемые, признанные, любимые. Взгляд на артиста как на шута, как на почти крепостное существо, небрежение к этой специальности умерли. Мне казалось также, что линия Робинзона находится на периферии главной истории и не должна отнимать метраж у центральных героев.

Из сюжетных функций персонажа была важна только одна — спаивание Карандышева. Сцена, в которой Робинзон оповещает незадачливого жениха об орлянке, была сделана Островским сугубо в традиции театральной драматургии, и это естественно.

Мне казалось, в кинематографическом варианте получится более сильно и впечатляюще, если Карандышев сам, а не с чужих слов сможет убедиться в аморальном поведении Кнурова и Вожеватова. Ведь вскоре за этим раздастся его выстрел. Так вот и получилось, что роль Робинзона, несмотря на то, что я пригласил чудесного Георгия Буркова, свелась к маленькому эпизоду.

Я понимаю, что изменением пропорций ролей я нарушил архитектонику пьесы, как бы откорректировал замысел Островского. Но это было естественно при переводе с театрального языка на кинематографический, при переложении манеры изложения, свойственной прошлому столетию, на современный стиль рассказа...

Хотелось показать жизнь большого волжского города конца прошлого века, развернуть перед зрителем широкую панораму мест действия. Кроме того, конкретизируя персонажей, надо было уточнить, а кое-кому и придумать род занятий. Так, Карандышев, о котором из авторской ремарки было известно, что он «небогатый чиновник», стал у нас почтовым служащим. Это дало нам дополнительные сценарные возможности. Вожеватов, «один из представителей богатой торговой фирмы», все время хочет откупить у Паратова «Ласточку». Значит, он, скорей всего, как и Паратов, судохозяин. Таким образом, часть действия можно было перенести на дебаркадеры, в банк, на вокзал железной дороги, на пароход, на улицы Бряхимова, в порт. А если учесть, что у Островского заданы были и дом Огудаловых, и кафе, и набережная, и квартира Карандышева, то в результате в сценарии появился довольно богатый «ассортимент» мест, где разворачивались события. В результате драматургическую конструкцию сценария можно (конечно, условно!) изобразить так: вначале шли широкие спирали сюжета, потом они сужались, как бы убыстряясь, создавая душное предощущение несчастья, а потом, еще более ускоряясь, переходили в тугой эмоциональный штопор и заканчивались катастрофической точкой.

Надо сказать еще об одной особенности. Во времена Островского подтекста, в современном его понимании, в драматургических произведениях еще не существовало. Подтекст, как известно, ввел в свои пьесы А. П. Чехов. Наши фразы, речь, слова, которые мы произносим, отнюдь не всегда адекватны нашим чувствам, мыслям, поступкам. Слова часто являются защитным приспособлением, помогающим скрыть свои подлинные настроения. Потому-то так сложны оказались в первое время для реализации на сцене чеховские пьесы.

Я, признаюсь, боялся, что естественная для той эпохи форма диалога послужит препятствием для создания картины, которая

обязана звучать современно и быть близкой нынешним людям. Однако оттого, что усекалась свойственная театральным произведениям многоречивость героев, от введения пауз (в особенности в сценах, где происходила реконструкция прошлых событий) в диалогах начал появляться подтекст.

Теперь о музыкальном решении картины...

Историю о бесприданнице я почувствовал как печальную песню, как грустный романс, как драматическую вещь, напоенную музыкой. Название «Жестокий романс» возникло, когда я принял решение о постановке. Невозможно было назвать картину «Бесприданницей» — одна уже была. Мне показалось, что «Жестокий романс» — название верное и емкое. Оно в какой-то степени определяет и жанр вещи, в котором я собирался ее ставить (правда, без оттенка иронии, который мы, теперешние, вкладываем в это определение). Кроме того, история, рассказанная Островским, действительно безжалостна. Уже потом, читая литературоведческие работы о драматурге, я наткнулся у А. Л. Штейна на такое рассуждение: он сравнивает «Грозу» с русской народной песней, «Бесприданницу» с русским романсом. Я поразился тогда этому случайному, но подтверждающему мои ощущения совпадению.

Музыкальная трактовка тем не менее сложилась не сразу, а постепенно. Прежде чем оформиться окончательно, она прошла несколько стадий.

Вначале я, обожающий старинные романсы, буквально начинил ими сценарий. Потом понял, что из-за частого исполнения по радио и телевидению они хоть и не стали хуже, в какой-то степени все же поднадоели. Тогда я принялся за штудирование русской «женской» поэзии, надеясь оттуда извлечь стихи для романсов Ларисы. Кого я только не читал! Тут и Евдокия Ростопчина, и Каролина Павлова, и Юлия Жадовская, и Надежда Хвощинская, и Ольга Чюмина, и Мирра Лохвицкая. Однако ни у одной из талантливых поэтесс девятнадцатого столетия я не смог отыскать то, что хотел. Все казались мне чересчур архаичными. И тогда я прибег к помощи моих любимых поэтов — Марины Цветаевой и Беллы Ахмадулиной. У них я нашел то, что мне было нужно. Правда, их строчки звучат сложнее, чем могло бы быть в эпоху Островского. В них множество оттенков, тонкостей, которых не было в поэзии того времени. Но это не показалось мне препятствием. Наоборот: это обогащало, по моему мнению, героиню, придавало ей дополнительную духовность, говорило о многогранности ее внутреннего мира. Собственно, я продолжил то, что начала в этом плане В. Ф. Комиссаржевская. Одно стихотворение, отчаявшись, я

вынужден был написать сам. Не смог найти такого, которое своим содержанием точно легло бы в сюжетную ткань фильма. Это романс «Я, словно бабочка к огню...».

Когда я вгрызался в литературную часть экранизации, то работал очень увлеченно. Я одновременно перечитывал пьесы Островского, изучал эпоху, читал литературоведческие книги и писал сценарий. Влезал, как говорится, с головой. Хотя время от времени меня брала оторопь: очень уж не своим делом вроде я занялся. И тем не менее я все глубже и глубже проникал в драматические коллизии, свыкался с персонажами, начинал чувствовать себя раскованнее в том времени, но окончательной своей, родной, близкой вся эта затея стала, конечно, во время съемок...

В отличие от Рене Клера, которому принадлежит крылатая фраза, произнесенная им после написания режиссерского сценария: «Фильм готов, его осталось только снять», я не могу сказать этого о себе. Для меня вообще самое интересное в процессе создания фильма — съемочный период. Съемки — это именно то чудо, когда задуманное, еще не существующее, живущее только в намерениях реализуется, становится объективной реальностью. Съемка для меня — генеральное сражение, где аккумулируются все силы, способности, устремления — как мои, так и всех участников. Именно на съемке при помощи товарищей, единомышленников ты создаешь что-то непредсказуемое. (Может, хорошее, а может, и неважное, — это уже второй вопрос, это станет ясно позднее.) Да, у меня почти всегда намечен план съемки, как правило, ясны опорные точки сцен, но я с радостью иду навстречу свежему, внезапному, только что возникшему. Когда от смешения человеческих воль, способностей, характеров, мироощущении удается порой действительно на ходу, импровизируя, вылепить что-то неприглаженное, не укладывающееся в проторенные схемы, как не укладывается в них сама жизнь, — возникает радость и удивление. Наиболее страшный бич в искусстве — это «общее место». То, что ты уже где-то видел или читал. Очень хочется повторить, процитировать уже апробированное, испытанное, а это для художника — смерть. Виденное, привычное, похожее услужливо подсказывает сознанию: вот я здесь, я готово, чего думать, примени меня в дело, у других же это сходило. И вот устоять перед соблазном, перед легкостью, перед подобностью решения, пожалуй, самое трудное в нашей профессии...

Интонация, стиль картины, конечно, во многом были заложены в сценарии, и все-таки это носило умозрительный характер. Конкретное воплощение происходит уже на съемке. Нас

подстегивала натура — уходило лето. И мы ворвались в съемочный период, не представляя себе многих нюансов, деталей, подробностей. Это была разведка боем или, вернее, сражение, сопровождающееся разведывательными действиями. Поэтому поначалу мы несли потери — кое-какие из первых снятых нами кадров пришлось переснять.

Некоторые зрители говорили, что «Жестокий романс» смотрится как современная картина, а не как историческое, костюмное зрелище. Если такое случилось, это действительно приятно. Добиться современного звучания — было, пожалуй, главным требованием к самому себе и к своим товарищам. В ленте нет никаких особых приемов, которые осовременивали бы происходящее.

Актуальность, «теперешность» фильма, скорее всего, в том, что картину населяют герои, которые нам очень понятны. Возникает это (если возникает!) от манеры игры актеров. Все исполнители без исключения живут как бы в двух измерениях — в веке минувшем и в веке нынешнем. Показать, не форсируя, не искажая исторической правды, героев как людей не только прошедшего, но и сегодняшнего времени, близких нам, было нашим общим стремлением. Полагая, что страсти — ревность, любовь, измена, предательство — в основе своей за сто лет не так уж изменились, мы искали теперешнее выражение всему каскаду чувств, все время сопоставляя, как бы в подобных обстоятельствах вели себя мы с вами. Естественно, проекция на эпоху Островского не покидала нас. Она не позволяла допускать перехлестов. Современная форма игры импонировала каждому актеру, выражала подспудное желание каждого исполнителя.

Съемки происходили в подлинных местах: на настоящем колесном пароходе, на самом старом вокзале, на дебаркадерах, на улицах старинного города Костромы. И квартира Карандышева тоже не декорация, а настоящий особняк с сохранившимся двориком и каретным сараем. Этот домик приютился в одном из кропоткинских переулков Москвы, и вывел нас на него снайперский глаз нашего изумительного художника А. Т. Борисова. Поэтому там так легко и без ограничений движется камера Вадима Алисова. У оператора была неслыханная возможность — снимать действие исторической картины на триста шестьдесят градусов, его ничто не ограничивало. Он мог со двора свободно войти в комнату, пробежать по коридору и снова очутиться во дворе. Или же, наоборот, из комнаты приблизиться к окну и увидеть настоящую натуру. Больше того — съемочный аппарат пересекал двор и выглядывал на старинную улицу, где по мощеной мостовой сновали пролетки извозчиков.

Пользуясь случаем, чтобы душевно поблагодарить искусствоведа Ирину Александровну Кузнецову, которая гостеприимно пустила в свой дом нашу кинематографическую орду, хочу сказать сердечное «спасибо» всем ее домочадцам, которые неутомимо, бескорыстно и увлеченно помогали нам снимать в то время, когда мы им попросту мешали нормально жить...

В фильме была лишь одна декорация, точнее, две, которые в результате образовали одну — дом и двор Огудаловых. Двор Огудаловых был выстроен в Костроме на высоком берегу Волги, а интерьер — в павильоне «Мосфильма». Представляете, какое мастерство требовалось от Александра Тимофеевича Борисова? Ведь он вступал в соревнование с подлинными фактурами всех остальных объектов. Каждый настоящий интерьер или натуру приходилось не только декорировать, не только обставлять мебелью, но и обживать. Это Александр Тимофеевич умеет делать замечательно.

Вообще роль Борисова для меня не исчерпывается только его профессией, его участком работы. Он для меня своего рода художественный камертон. После каждого просмотра очередной порции снятого материала я первым делом вопросительно смотрю именно на Александра Тимофеевича. Он для меня первая и главная инстанция — получился ли эпизод, каково, с его точки зрения, качество снятого материала?..

Оператор Вадим Алисов — человек современный. При этом у него замечательный, «моцартовский» характер. Съемочной камерой он пользуется легко и свободно, как, скажем, авторучкой. Для него не составляет труда осуществить любое, самое сложное движение кинокамеры. Вся картина снята Алисовым с рук. Аппарат словно сросся с его плечом и являлся, по сути, продолжением тела. Объектив следил за каждым актерским нюансом, камера как бы жила в унисон с артистами, дышала с ними одним дыханием. Казалось, для оператора нет технических трудностей, связанных с наводкой фокуса, освещенностью, мизансценой. Актеры жили свободно, как будто съемочного аппарата не существовало. Раскованность оператора многократно увеличивает раскованность артиста, раскрепощает его. При этом Алисов не только замечательный портретист. Он поэтически чувствует свет, пейзаж, среду. Работать с человеком, которому по плечу любая труднейшая задача, счастье.

Алисов не боится, больше того, любит рисковать. Многое, на что не решился бы почтенный и маститый оператор, не пугает его. Он работает, как сам шутливо определяет, в «разнузданной» манере, дерзко, и это, с моей точки зрения, привносит в

изображение свежесть, подвижность, легкость, придает кадрам очарование и эстетизм. Красота не является для оператора самоцелью, не служит средством для самовыражения, а подчинена главной задаче картины, смыслу ее, идее.

Очень важна была для всех нас, авторов, — режиссера, оператора, художника, композитора, звукооператора Семена Литвинова — поэтичность ленты, ее особый лирический настрой. Эту ауру, этот флёр, это еле ощутимое настроение, которым надо было пропитать буквально все поры вещи, мы создавали разными средствами. Помимо изображения, где выбиралось выразительное состояние природы, пейзажей, это во многом зависело и от звукового решения фильма, от музыки и шумов.

Например, все финальные эпизоды снимались во время рассветного тумана. Такое решение позволило уйти от ненужных реалий, создать своеобразную непроницаемую среду, некий вакуум, в котором происходили последние, трагические события. Мгла придавала определенную остраненность, подчеркивала одиночество героини, помогала создать образ безумного парохода, который, как странное огромное существо, распластался в загадочном мареве. Беспрерывные гудки пароходов, заблудившихся в туманной мути (тут отправной точкой тоже была реальность), давали возможность насытить звуковой ряд отчаянными разноголосыми воплями, обостряющими восприятие страданий Ларисы.

С первого и до последнего кадра картины действие сопровождают птицы. В начале ленты — косяки осенних, перелетных птиц. Они громко и надрывно кричат, как бы предвещая безотрадную историю, пролетают, проносятся над серо-свинцовыми водами. Птичий грай[3] звучит над землей. Стаи испуганных птиц взметываются тревожно от выстрелов, которыми забавляются Паратов и заезжий офицер на дне рождения Ларисы. Унылую, безысходную томительность вызывают вороны с их зловещим карканьем на кладбище. Болезненные вскрики чаек подчеркивают в финале смятение чувств героини, наполняют содержание сцен ощущением тоски, предвестием беды.

Гомон и гвалт птичьих стай сопровождают и последние мгновения жизни Ларисы. Устрашенные гулким рассветным выстрелом, как бы ужаснувшиеся совершенному злодейству, мечутся над Ларисой, над пароходом, над Волгой несметные полчища орущих птиц...

Очень важную роль в нашей картине играла и музыка. «Жестокий романс» — наша восьмая совместная работа с Андреем Павловичем Петровым. Мы прекрасно знаем друг друга, дружим, понимаем даже не с полуслова, а с полунамека, и все же в этой

работе композитор удивил меня. Несмотря на известное имя, положение, славу, авторитет, Андрей Павлович вел себя и держался так, будто «Жестокий романс» — его первая работа в кино. Его увлеченность, открытость, готовность все переделать, отсутствие какой-либо самоуверенности наглядно свидетельствовали о творческой молодости композитора, о том, что душа его жива, свежа, неуспокоенна. И результат, с моей точки зрения, получился великолепным. Все романсы, написанные им для картины, мелодичны, очаровательны, нежны — одним словом, прелестны. Щемящую грусть, чувственность, горькую ноту несут и другие мелодии — вальс, марш, цыганская пляска, гитарные разработки романсных тем. Композитор напоил, обволок, окутал картину миром замечательных музыкальных звуков. Весь фильм действительно зазвучал как один большой романс. В музыке слышны и страстность, и нежность, и горечь, и тревога, и страдание. Написанная в традициях русской классики, музыка в сути своей современна. Ее не спутаешь с романсами прошлого века. Это не стилизация, а фантастическое умение объединить старинность и современность в единое, гармоническое звучание.

Как мне думается, музыкальная и звуковая среда помогла создать поэтическую, напряженную, местами мучительную, кое-где давящую атмосферу картины...

Надо еще упомянуть о разудалой цыганской стихии, которая, врываясь в музыкальную ткань, придает некий надрыв, который так любили наши предки. Наряду с песней Паратова на стихи Р. Киплинга и цыганской пляской, сочиненными Андреем Петровым, в картине звучат и подлинные народные цыганские мелодии. Они вносят лихую бесшабашность, веселое отчаяние, в них чувствуется какой-то надлом, ожидание беды, несчастья...

И наконец пора сказать несколько слов об исполнительнице главной роли. Ею оказалась студентка последнего курса Ленинградского института театра, музыки и кинематографии Лариса Гузеева. Лариса очень нервная, легко возбудимая натура. В ней угадывалась несомненная актерская одаренность. В особенности ей удавались сцены печальные, трагические, требующие большой внутренней наполненности. А это ведь самое трудное. Внешность героини должна была быть такова, чтобы с первого взгляда было понятно, почему вокруг девушки кружатся, словно вороны, мужчины. У Ларисы привлекательное лицо, огромные глаза, стройная фигура, и в ней существует какая-то, я бы сказал, экзотичность, которая не могла помешать в этой роли. Лариса музыкальна. Не все в ней, конечно, устраивало, не во всем я был уверен, когда утверждал Гузееву на роль, но полагался на

себя и на великолепных актеров, которые ее будут окружать во время съемок. Надо сказать, что прежде Лариса никогда не снималась, не имела никакого кинематографического опыта и вообще актерской профессией (не в обиду институту) практически не владела. Ей присущи многие качества, необходимые для лицедейства, но, честно говоря, намучились мы с ней немало. Все актеры — партнеры героини — проявили великолепную солидарность, доброе отношение к молодой артистке, поддерживали ее, ободряли, делились своим опытом и как бы всегда пропускали ее вперед. Поначалу ее профессиональное невежество было поистине безгранично, но, когда снимались последние эпизоды, работать с ней стало значительно легче; Лариса оказалась девушкой восприимчивой и трудолюбивой. Я не берусь оценивать, как в результате вылепился образ героини, ведь у каждого в душе своя Лариса. Так же как и Наташа Ростова, и Остап Бендер, и Анна Каренина, и Нина Заречная, и Евгений Онегин. Может быть, наша героиня кое-где уступает талантливым и опытным партнерам, это неизбежно. Но мастерство, умение, знание ремесла приходят с годами, а Ларису должна была обязательно играть молодая артистка. Ведь на экране, особенно на крупных планах, скрыть возраст невозможно. И, мне кажется, Лариса Гузеева сыграла свою роль, как говорится, «на полную катушку», не жалея нервных клеток, слез, чувств. Она, конечно, вкладывала в роль свои личные горести, несчастья, которые ей довелось испытать, несмотря на молодость. Все трагические сцены, которые она, с моей точки зрения, сыграла с высочайшим накалом, — это не результат актерского умения, не итог мастерства, а ее личная, горестная исповедь. Я доволен работой Ларисы Гузеевой и желаю ей в ее актерской судьбе счастья.

Хочу поделиться одним любопытным наблюдением. Если во время написания сценария я как бы старался освободиться от Островского, от пиетета перед драматургом, от пут, которые возникали из-за почтения к классику, то во время съемок происходил обратный процесс. Все наносное, необязательное, та шелуха, которой полемически оброс сценарий, безжалостно отсеивались, как излишество, перебор. Если сценарий писался под лозунгом «Вперед от Островского!», то съемки наши осенял совсем противоположный призыв: «Назад к Островскому!». Надо сказать, уважение к драматургу царило на съемочной площадке. Наряду со сценарием со мной всегда находился потрепанный томик пьес Островского. Практически перед съемкой каждого кадра я еще раз проверял: а что по этому поводу написал классик? Заглядывая в пьесу, я нередко вносил коррективы,

сообразуясь с Островским. Актеры регулярно перечитывали пьесу, и по их просьбам я возвращал иной раз в сценарий то или другое высказывание персонажа. Благоговейное отношение к Островскому, но не формальное, а живое, руководило всеми нами во время съемок. И вместе с тем картина снималась мною не только как экранизация именно Островского. Я не мог сбросить со счетов того, что я читал Чехова, Толстого, Достоевского, Горького. Общее ощущение от жизни конца прошлого века, от той эпохи во мне определялось не только произведениями Островского, но и творениями других великих писателей. И, конечно же, волжские мотивы фильма, образ Паратова инстинктивно обогащались моим знанием горьковских произведений. Сценам в усадьбе Огудаловых невольно помогал А. П. Чехов. А, скажем, в трактовке роли Карандышева, в какой-то степени, участвовал и Ф. М. Достоевский. Я не знаю, хорошо это или плохо, нравственно ли. Но то, что художественный мир других писателей, пропущенный через мое восприятие и приложенный к событиям, изложенным Островским, расширил рамки картины, придал ей большую объемность, в чем-то обогатил экранизацию, для меня сомнения нет.

Когда человек берется экранизировать известную вещь да еще пытается отойти от канона, ему, скорее всего, несдобровать. Он уподобляется боксеру, который раскрылся. Боксер становится уязвимым, он, по сути, подставляет себя под удары. И этим не замедлили воспользоваться. Я оказался в эпицентре какого-то жуткого литературоведческого раздражения. Однако статьи, написанные со злобой, никогда не достигают цели. Они, скорее, вызывают обратный эффект.

Театральный режиссер и художник Н. П. Акимов, натерпевшийся за свою жизнь от рецензий, говорил: «Наша критика стреляет только по движущимся мишеням»...

«Литературная газета» в дни демонстрации ленты организовала попросту травлю — каждый номер выходил с огромными — в целую полосу — статьями, где от картины не оставляли камня на камне. Потом, сопоставив фамилии критиков, которые дубасили фильм и меня, я понял, что это была компания единомышленников: Е. Сурков, Д. Урков, Вл. Гусев, В. Вишняков, М. Любомудров. Всех их связывало некое идеологическое братство, я бы добавил сердечное согласие с линией журналов «Наш современник» и «Молодая гвардия». Кстати, разгромная статья М. Любомудрова — фигуры одиозной — была опубликована именно в «Молодой гвардии». Я до сих пор так и не могу понять, чем наш «Жестокий романс» раздражил эту оголтелую черносотенную братию. Может, оттого, что

консультантом у нас был умница, знаток Островского, «новомирец» Владимир Лакшин? Или оттого, что в картине отсутствовали армяки, бороды и прочие привычные аксессуары? Или, может, оттого, что в фильме не было штампов: не хлебали квас и не коверкали якобы под народ русский язык? Не знаю. Мы делали фильм с любовью к истории нашей страны. В съемочной группе даже бытовало полушуточное, полусерьезное выражение «ностальгия по царизму», которое выражало наше искреннее восхищение прошлым русского народа...

Мне кажется, по картине и в самом деле могла бы состояться интересная дискуссия, сшибка мнений, мог бы возникнуть глубокий, небанальный разговор. Но, к сожалению, этого не получилось.

Работая над картиной, я, естественно, изучал много разнообразных материалов, связанных с замечательной пьесой Островского. И я наткнулся на любопытную закономерность, занятное постоянство, странную последовательность, которые проявлялись критикой к самой пьесе «Бесприданница» и к ее сценическим и экранным воплощениям.

10 ноября 1878 года состоялась премьера «Бесприданницы» на сцене прославленного Малого театра. Вот что писали об этом газеты того времени:

«Драматург утомил всю публику, вплоть до самых наивных зрителей...»

«Русские ведомости», 1878, 12 ноября.

«Неужели стоило г. Островскому тратить свои силы и свое время на драматическое воспроизведение банальной, старой, неинтересной истории о глупенькой, обольщенной девице? Жестоко ошибается тот, кто ждал нового слова, новых типов от почтенного драматурга; взамен их мы получили подновленные, старенькие мотивы, получили множество диалогов вместо действия...»

«Новое время», 18 ноября. Автор статьи укрылся за буквой «К».

А вот выдержка из рецензии С. Васильева (С. В. Флерова) в «Московских ведомостях» за 19 ноября:

«Автор не был вызван после представления пьесы... Очевидно, что драма не увлекла зрителей...»

Ларису на московской сцене играла гордость русского театра Гликерия Николаевна Федотова.

Отрывок из отзыва в «Биржевых ведомостях» (N 325):

«Федотова, например, совсем не поняла роли и играла плохо...»

Писатель Н. Д. Боборыкин еще более категоричен:

«Федотова исполняла трагическую героиню с рисовкой и фальшью от первого шага и слова до последнего...»

«Русские ведомости», 1879, 23 марта.

А вот как расправился Боборыкин со знаменитым А. П. Ленским, игравшим Паратова:

«...упорствует в употреблении белых перчаток во всех действиях и без всякой надобности надевает их ежеминутно...»

Рецензент К. из «Нового времени» в одной фразе уничтожил и драматурга и кумира москвичей Михаила Прововича Садовского, исполнителя роли Карандышева:

«Плохо задуманный и смутно исполненный Островским тип чиновника-жениха был смутно понят и плохо выполнен Садовским...»

22 ноября того же 1878 года состоялся первый показ «Бесприданницы» в Петербурге на сцене Александрийского театра. Здесь Ларису играла Мария Гавриловна Савина, великая русская актриса.

Газета «Русская правда»:

«Очевидно, она (Савина) затруднялась рельефно изобразить все несообразности выведенной Островским личности.»

Вскоре пьеса была снята с репертуара обоих театров.

17 сентября 1896 года, через десять лет после смерти автора, в Александрийском театре снова была показана «Бесприданница». На этот раз в роли Ларисы выступила Вера Федоровна Комиссаржевская.

«Не понравилась: играла неровно, в последнем акте ударилась в мелодраматизм, и вообще в ее изображении осталась непонятной эта Лариса.»

Лариса в исполнении Комиссаржевской — «выдумка ее собственного сочинения, а никак не Островского». Это написано в «Театре и искусстве» за 1901 год после того, как актриса вот уже

пять лет триумфально играла в «Бесприданнице».

И тем не менее Комиссаржевской (а она играла Ларису много лет) удалось переломить отношение к пьесе. «Бесприданницу» постепенно стали считать классикой, одной из лучших пьес великого драматурга.

В конце 1936 года на экраны страны вышел фильм Якова Протазанова «Бесприданница».

Рецензент Э. Бескин в «Вечерней Москве» от 22 декабря 1936 года заявил:

«Фильм дает всего лишь слащаво-сентиментальную историю несчастной любви Ларисы к Паратову.»

Рецензенты Гр. Чахирьян и И. Маневич в газете «Кино» от 21 января 1937 года писали:

«Паратов в фильме измельчен. Из роли вытравлены черты, характеризующие Паратова как человека большой воли и незаурядного ума...»

«Нельзя же давать Паратова настолько откровенным и прямолинейным пошляком, как это сделали Кторов и Протазанов» — это уже из статьи Г. Зельдовича во втором номере журнала «Искусство кино» за 1937 год.

Рецензент Бор. Бродянский написал в «Красной газете» 3 января 1937 года:

«Люди, окружающие Ларису, хозяева общества и их приспешники, показаны бледно... В особенности неудачен Карандышев...»

«В фильме нет страсти, темперамента, гнева Островского» — так считал Мих. Бойко в «Молодом ленинце» от 6 февраля 1937 года.

А вот что писал Ю. Юратов («Ленинский путь»):

«По сценарию получается, что стоило только удальцу-барину бросить в грязь к ногам Ларисы свою «шикарную» шубу — и девушка готова бежать за ним в огонь и воду. Но такая установка мельчит образ Ларисы и вносит неясность в логическое построение сюжета...»

В. Волькенштейн так откомментировал в «Искусстве кино» № 4 за 1937 год знаменитый кадр, где Паратов кидает под ноги

Ларисы шубу:

«Признаться, мы в этом поступке Паратова ничего „шикарного“, ничего эффектного не видим: шубу можно почистить...»

Пожалуй, этот критик был особенно непримирим:

«Весьма неудачна мать Ларисы — равная вина сценария, режиссера и актрисы: грубая и властная, хищная содержательница притона... Вместо романса Глинки на слова Баратынского „Не искушай меня без нужды...“ Лариса в финале поет чувствительный цыганский романс „Нет, не любил он...“»

Я не привожу многочисленных цитат, где нелестно отзываются о Климове в роли Кнурова, об игре Алисовой, где ругают оператора, клеймят протазановское обращение с классической пьесой. Подытожить мнение критики о картине Я. А. Протазанова можно цитатой из того же Волькенштейна:

«Волга бывает широкой и узкой, глубокой и мелкой, местами ее можно перейти вброд. В фильме Волгу можно перейти вброд. Что же осталось в фильме от Островского? Только внешняя занимательность ситуаций и событий, только ряд трогательных моментов, только отдельные яркие реплики... Незначительный замысел проявился и в пейзаже, маловыразительном и не согласованном с драматической ситуацией.»

«Но неужели не появлялись рецензии, которые одобряли бы протазановскую ленту?» — может воскликнуть недоверчивый читатель, справедливо считающий фильм классикой нашего кино. Появлялись, но только в областных газетах...

В октябре 1984 года на экраны вышел «Жестокий романс». Пусть читатель не сочтет меня нескромным. У меня нет намерения поставить вровень наш труд с творениями великих предков, а наши скромные имена — рядом с именами классиков. Нас объединяет одно — неравнодушное отношение критики.

Вот заголовки рецензий: «К чему? Зачем?», «Всего лишь романс», «Победитель проигрывает», «Обман „приобщения“...»

Валерий Туровский 15 ноября 1984 года в «Советской культуре» сетует:

«... предприняв дерзкую попытку посмотреть на известную пьесу, что называется, свежими очами, Э. Рязанов, кажется, и не пытался столь же свежий взгляд бросить на актеров.»

А вот и заметка «От редакции» в том же номере газеты:

«Замысел постановщика пришел в противоречие не только с буквой, но с самой идеей Островского.»

Как всегда, не везет бедному Паратову.

«Чувствительный супермен (вспомните отнюдь не скупую мужскую слезу, сбегающую по его щеке под пение Ларисы) — вот что такое Паратов в фильме», — констатирует В. Вишняков в «Труде» от 28 сентября.

«В фильме Рязанова центральной фигурой стал Паратов. Ему отданы и страстность Ларисы, и ее цельность и, в конце концов, ее драма...» — пишет А. Дрознин в «Комсомольской правде» от 31 октября. Читая это, мне очень захотелось выяснить, что подразумевает рецензент под выражением «ее цельность». Как можно отдать цельность, да еще в придачу драму? Что же он все-таки имел в виду?

«Трагедия не слышна ни в пейзажах, снятых В. Алисовым красиво (кто, впрочем, не умеет сейчас снимать красивые пейзажи?), но равнодушно, как-то по-туристски, ни в...»

Е. Сурков, «Литературная газета», 14 ноября.

«Что же до романса, то его вовсе не оказалось в фильме. Вместо печальной старинной мелодии и обжигающих душу слов «Не искушай...» Ларису озвучивают песнями на изысканные тексты современных поэтов...» — пишет тот же В. Вишняков.

«В фильме же «субъективность» и «индивидуальность» авторов и исполнителей в конце концов доводят до того, что исходный классический материал вообще как целое начинает выглядеть более плоско, упрощенно, вульгарно и игриво. Это уже дискредитация самого классика» — этими словами Вл. Гусева из «Литературной газеты» от 21 ноября надо, пожалуй, и закончить. Я мог бы привести еще немало высказываний почтенных литературоведов о нашем фильме, но, поскольку они все аналогичны, не вижу в этом большого смысла.

Защищаться от нападок критики бессмысленно. Или ты скатываешься на позицию «сам дурак», а это глупо и неблагородно. Или же начинаешь что-то доказывать и тем самым оправдываешься. А мне не в чем оправдываться, я не чувствую себя виноватым. Ни в чем! Я отвечаю в картине за каждый кадр, каждый образ. Фильм отражает мои гражданские, эстетические, художнические взгляды. Мне хотелось бы лишь упомянуть, что по опросу «Советского экрана», в котором принимали участие

десятки тысяч зрителей, наш фильм был признан лучшей картиной года, Н. Михалков — лучшим исполнителем мужской роли, В. Алисов — лучшим оператором, А. Петров — композитором, эта зрительская награда нам особенно дорога, ибо она стихийна и непредсказуема. И не могу в очередной раз не поразиться удивительному несовпадению мнений критики и публики...

В разгар проработочного шабаша на Родине «Жестокий романс» получил единодушное признание зрителей и жюри под председательством Жанны Моро на Международном кинофестивале в Дели. Наша лента была награждена главным призом фестиваля «Золотой павлин». А потом картина широко прокатывалась за границей. Так что я совсем не жалуюсь на судьбу нашего детища...

В заключение хочется процитировать одно высказывание, которое мне бесконечно дорого. И не только потому, что в нем содержится светлая оценка нашего труда, а и потому, кем сделана эта оценка. Речь идет о статье Нины Ульяновны Алисовой о «Жестоком романсе», опубликованной в «Литературной газете». Представляете, как трудно было смотреть нашу ленту именно ей! Какие противоречивые, скорее, неприязненные чувства должны были вызывать в душе Алисовой и новая исполнительница, и трактовка, и вся интонация «Жестокого романса»! Ведь роль Ларисы осветила, по сути, всю жизнь Нины Ульяновны. Помимо фильма она более тысячи раз сыграла эту роль на сцене. Свою дочь она назвала Ларисой в честь героини Островского. «Бесприданница» для семьи Алисовых — своеобразный и очень дорогой талисман. Как ревниво Алисова должна была относиться ко всему, что связано с «Бесприданницей», и, следуя обычной логике, не принять этого! И вот ее рецензия! По-моему, это образец благородства, душевной щедрости, поразительного бескорыстия. Это невероятный урок самой высокой нравственности. Я думаю, мало кто смог бы поступить так же. Слова, сказанные Алисовой, говорят не только о нашей картине, в первую очередь они раскрывают замечательные душевные качества Нины Ульяновны.

> Кинофильм «Жестокий романс» Эльдара Рязанова поднимает историю Ларисы-бесприданницы до трагедии, и это главная победа всего творческого коллектива... Давно такого сильного впечатления от художественного произведения я не испытывала. Я подумала: как велик Островский! Его пьесы безграничны, возможности огромны. Его действующие лица — во всех пьесах —

яркие, объемные, многогранные. И каждый художник вправе ставить его по-своему.

ИЗ ДНЕВНИКА (1985–1987)

1985 год

15 ЯНВАРЯ. Жюри международного кинофестиваля в Дели под председательством знаменитой Жанны Моро присуждает главный приз «Золотой павлин» нашей ленте «Жестокий романс». Получить приз престижного киноконкурса всегда приятно, но в данном случае для меня это было особенно важно. Ибо на Родине разгул прессы по поводу картины продолжался. Я получил приз, поцеловал Жанну Моро, поблагодарил жюри и даже не смог остаться на банкет по поводу закрытия фестиваля — самолет Аэрофлота улетал в ту же минуту, когда начиналось пиршество. По приезде домой я не удержался и тиснул небольшую заметку в «Советской культуре» под названием «Экспедиция за „Павлином“». Очень уж хотелось утереть нос остолопам от литературоведения...

ФЕВРАЛЬ. Визит к секретарю ЦК КПСС М. В. Зимянину, ведающему идеологией. Прежде чем я попал к нему на прием, я месяца три пробивался через референта. Встреча все откладывалась и откладывалась. У меня, собственно, была одна просьба — разрешить мне постановку фильма по роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Зимянин сказал, что посоветуется. Это меня поразило — ведь он же главный по идеологии. С кем ему советоваться? Неужели такие, в общем-то частные, вопросы выносятся на Политбюро? Никаких подробностей от встречи в памяти не осталось, кроме одной. В ходе беседы я мельком — не для того, чтобы жаловаться, — упомянул о разнузданном шабаше газет в адрес «Жестокого романса». Михаил Васильевич небрежно бросил:

— Довели бы до моего сведения... Мы бы это остановили...

Вероятно, на моем лице было написано потрясение. Я пробормотал что-то насчет своей неосведомленности в подобных делах...

— А что? — сказал Зимянин. — Мы эти процессы регулируем...

Оказывается, они это регулируют!..

После свидания с секретарем ЦК КПСС я заглянул в буфет этой организации, о котором был много наслышан. Ассортимент был действительно богатый, а цены, наоборот, низкие. Я увидел, что есть «Боржоми», а эта дефицитная минеральная вода — мое лекарство. Решил купить несколько бутылок с собой и встал в небольшую (три-четыре человека) очередь. Однако тут необходимая мне вода кончилась. Женщина, стоящая в очереди

передо мной, понизив голос, попросила буфетчицу:

— Марья Петровна, для меня... «Боржоми»... Бутылочки три...

Марья Петровна уразумела доверительность интонации, кивнула и молча протянула сотруднице ЦК три бутылки в пакете, чтобы никто не видел, что внутри. Я даже присвистнул:

— Елки зеленые! И здесь, можно сказать, в святая святых, тоже самое...

МАРТ. Числа не помню. Заведующий отделом культуры ЦК КПСС В. Ф. Шауро — многолетний идеолог со стажем, увидел меня на каком-то нашем кинематографическом пленуме и подошел:

— «Мастера» ставить не будем! Есть решение! Не будем!

Я хотел узнать, кто это решил, почему отказ, и напросился на прием к заведующему культурой. При встрече я подарил ему первое издание «Неподведенных итогов», вышедшее в 1983 году.

— Такие подарки я принимаю, — поблагодарив, сказал Василий Филимонович. — Только книги. Никаких других подарков не беру.

Я несколько удивился такому заявлению, ибо не собирался подносить ему никаких других подарков.

Шауро, как попугай, твердил одно и то же:

— Есть решение, «Мастера» ставить не будем! Не надо!

Я пытался разведать, кто, на каком уровне принял это решение, какие резоны для отказа, но Шауро был однообразен. Напуская на себя вид, будто он что-то знает, но не имеет права сказать, он повторял:

— Нет, нет! «Мастера» ставить не будем. Есть решение...

Подозреваю, он сам ничего не знал, кто и где решил, кто так распорядился. Скорее всего, Зимянин поручил ему передать мне отрицательное мнение о моей затее. Но игры в секретность, в осведомленность, которые въелись в плоть и кровь партийных аппаратчиков, не позволили Шауре честно признаться:

— Не знаю. Мне самому не сказали!

На этот раз я в буфет не попал. Кажется, в эти часы он не работал. В общем, совсем зря сходил...

АПРЕЛЬ. Мне пришла в голову мысль — взять нашу с Э. Брагинским пьесу «Аморальная история», написанную за девять лет до этого, и попробовать переделать ее с учетом современности в сценарий. А современность с момента кончины К. У. Черненко начала меняться стремительно. В пьесе рассказывалось о двуличном чиновнике, ведающем культурой. Вот что было сказало об этом персонаже в авторской ремарке: «Филимонов Николай Семенович — референт Комитета по делам самодеятельности. Ему 41 год. Он важен и значителен. Костюм на

нем финский, галстук английский, рубашка венгерская, туфли итальянские, носки японские, трусы индийские. Отечественная в нем только душа, она себя еще проявит». Весь апрель и часть мая мы с Брагинским капитально перепахивали нашу старую пьесу. Назвали сценарий «Лестница».

18 МАЯ. Ф. Т. Ермаш сценарий «Лестница» в производство не пустил. Опять надо думать, что же ставить.

ИЮЛЬ. Московский международный кинофестиваль. Я впервые делаю «Кинопанораму» на материале фестиваля. На этот раз «соскочить», спихнуть на Даля Орлова не удалось. Фестиваль идиотский — три главных приза. Один главный приз — для советской ленты, другой для фильма из социалистических и развивающихся стран, а третий, не менее главный приз, для картины, представляющей капиталистический мир. Как это может быть три главных приза? Это все равно что страна, где три премьер-министра. Из наших картин — лауреатом стала жестокая лента Элема Климова «Иди и смотри». Снял интервью с Лино Вентурой, Комаки Курихарой, Ежи Гофманом, Ханной Шигулой и другими. Работать на «Кинопанораме» стало не интересно. Почему?..

АВГУСТ. Не найдя ничего другого, решили с Эмилем сделать еще один вариант сценария по «Аморальной истории». Уехали в пансионат «Искусство» на берегу водохранилища. Этот вариант получился более острый, более сатирический, более злой. Отдаем читать Сизову и Ермашу. На этот раз под новым названием — «Забытая мелодия для флейты». Перестройка, ускорение, гласность делают свое дело. Время работает на нас. Если начальство чувствует ситуацию, может быть, на этот раз пропустят.

СЕНТЯБРЬ. Премьера «Жестокого романса» и ретроспектива моих фильмов в Америке. Торонто, Чикаго, Миннеаполис, Лас-Вегас, Лос-Анджелес, Сан-Франциско, Нью-Йорк. «Романс» показывают для американцев, хотя на просмотрах немало выходцев из нашей страны, а старые ленты демонстрируются только для эмигрантов. Для многих из них встреча и с «Карнавальной ночью», и с «Гусарской балладой», и с «Берегись автомобиля», и с «Невероятными приключениями итальянцев в России» как бы встреча с молодостью, своеобразная память о Родине. Я выступаю перед картинами или же после просмотра, отвечаю на вопросы. Эмигранты доброжелательны и убеждены, что я встречаюсь с ними либо нелегально, либо я уехал навсегда. Поверить, что я нормально прибыл в США для встреч, премьер, пресс-конференций из России, никто не в силах. Поездка очень интересная. Удалось увидеть Ниагарский водопад, Гранд-каньон;

побывать в «Диснейленде», который придумал и соорудил добрый гений; поиграть в азартные игры в казино Лас-Вегаса, города среди пустыни, который придумал злой гений; посмотреть живьем несколько мюзиклов, среди которых бродвейские «Кошки» и «Корус лайн»; повстречаться с некоторыми старыми друзьями, которых уже никогда и не чаял увидеть. На Бродвее в кинотеатре на «Романс» — очередь. Это очень польстило, я даже фото снял. Но там очередь — совсем не то, что у нас. Американцы приходят за пятнадцать минут до начала сеанса и покупают билеты. Таким образом, очередь рассасывается очень быстро и все желающие умещаются в зале кинотеатра.

СЕНТЯБРЬ. Посещение первого заместителя председателя Гостелерадио Л. И. Кравченко с просьбой — дать возможность сделать большую передачу о Владимире Высоцком. Кравченко отнесся к идее с одобрением, но сказал, что «надо будет посоветоваться...» Никто ничего не может решить. Воистину страна советов...

НОЯБРЬ. Запуск в производство «Забытой мелодии для флейты». На этот раз сценарий прошел цензурные рогатки. Перечитал сценарий. Создалось ощущение, что он не очень-то хорош и устаревает на глазах.

P.S. Далее, в течение четырех месяцев, несмотря на то, что «Флейта» была утверждена начальством, я сам никак не мог ее утвердить и одобрить. Я заставлял соавтора, который, кстати, не очень-то сопротивлялся, переделывать сценарий. Мы написали еще около пяти вариантов сценария. Одновременно с литературными переделками шли вовсю работы по подготовке картины к съемкам.

ДЕКАБРЬ. Отказался от ведения «Кинопанорамы». Ощущение, что передача не соответствует духу времени. «Кинопанорама» рождена в эпоху застоя, когда основными предпосылками были такие: в стране вообще и в кино в частности — все великолепно. Переделывать программу, по-моему, бессмысленно, надо придумывать новую передачу о кино. Но отказался под другим предлогом — занят, начал работу над новой картиной. Что, впрочем, правда. Но неполная.

В конце декабря в Центральном концертном зале «Россия» состоялись два вечера «В кругу друзей. Вас приглашает Эльдар Рязанов». Хотелось сделать своеобразное представление, где мое имя было бы, по сути, лишь поводом. Хотелось повеселить людей, посмеяться над нашими (вот уж чего хватает!) идиотизмами, продемонстрировать замечательных исполнителей, которые связаны со мной дружескими узами или совместной работой. В вечерах приняли участие композиторы Андрей Петров и Микаэл

Таривердиев, актеры Алиса Фрейндлих, Андрей Миронов, Олег Басилашвили, Нани Брегвадзе, Татьяна и Сергей Никитины, Геннадий Хазанов, Лариса Голубкина, Александр Ширвиндт, Михаил Державин, писатель Григорий Горин. Я был своеобразным конферансье, отвечал на записки и, обнахалившись, прочитал несколько собственных стихотворений. Вечера снимало телевидение, чтоб показать в новой развлекательной рубрике «В субботу вечером». Оба вечера прошли превосходно, и тут дело не во мне. Огромный успех случился за счет моих прекрасных и талантливых друзей. Было много музыки, песен, шуток, острот. Между залом и сценой возник дружеский, озорной контакт. Так кончился 1985 год.

1986 год

4 ЯНВАРЯ. Показ по телевидению «О бедном гусаре замолвите слово...» Я этого просмотра не организовывал. Не хлопотал, случилось само собой. Отклики на этот раз очень хорошие. По сути, фильм родился.

ЯНВАРЬ—ИЮЛЬ. Выбор натуры, написание режиссерского сценария, проведение кинопроб, утверждение эскизов, поиск реквизита — подготовительные работы по «Забытой мелодии для флейты».

ФЕВРАЛЬ—АПРЕЛЬ. Съемки новой передачи о кинематографе, «альтернативной», как модно сейчас говорить, «Кинопанораме». Название пока найдено не очень-то звонкое — «Беседы о кино». Но со временем, может, придумается лучше. Договорился с руководством телевидения, что эта программа будет выходить 4 раза в год. Первая передача посвящена профессии кинорежиссера. Что это такое? Снимаем известных мастеров, которые находятся на разных стадиях производства фильма. К примеру, Н. Губенко в режиссерском сценарии «Запретной зоны», М. Хуциев делает кинопробы к фильму «Бесконечность», Р. Балаян ведет съемки «Филера»... Выявляя творческие особенности каждого, мы одновременно рассказываем о каждом этапе производства кинокартины. Кроме названных, в программе принимают участие А. Смирнов, С. Соловьев, А. Герман.

МАРТ. Эфир программы «В кругу друзей. Вас приглашает Эльдар Рязанов». Передача вызвала глубокое раздражение Егора Лигачева и больше никогда не повторялась.

ИЮЛЬ. Передача «Беседы о кино» прошла по телевидению.

АВГУСТ. Подготовительный период «Флейты» очень затянулся из-за того, что ждем Леонида Филатова, который будет играть главную роль. А он занят в фильме у режиссера К.

Худякова. Пока, чтобы использовать лето, решили снять три эпизода с Тамбовским хором, где Леня не занят. Первая съемка — на авианосце «Киев» в Североморске. Сам корабль потрясает — чудо техники. Но при этом не работает телефон со штабом флота. (Корабль стоит на рейде в одном километре от берега, где расположен штаб.) Из-за того, что разбился один из самолетов с вертикальным взлетом, наложен запрет на их полеты. Снимаем вместо самолетов с вертолетами. Моряки — замечательные люди. Гостеприимны, радушны. Вспомнил, что когда-то хотел стать моряком. Потом полетели в Алма-Ату. В горах началась осень, и отары овец гонят вниз в долины. Там снимали эпизод, как «тамбовские» девушки поют чабанам. Каждый день ездили в горы на высоту три с лишним километра. Большой перепад давления, и за это скоро наступит для меня расплата.

СЕНТЯБРЬ. Весь сентябрь Филатов по-прежнему занят, и я дал согласие поехать на кинофестиваль в Сан-Себастьян в качестве члена жюри. Вылет 14 сентября. Перед отъездом, как всегда, много дел. А 12-го вечером, в пятницу, когда уже были получены паспорта (член жюри по статуту может лететь вместе с женой) и билеты, почувствовал себя плохо. Засвистело в правом ухе. Лег спать. Утром по-прежнему самочувствие плохое. Набрал телефон Горина, чтобы посоветоваться, — все-таки он бывший врач, — поднес трубку к правому уху и понял, что оглох. Консультация с доктором-отоларингологом, и через два часа я уже лежу в Боткинской больнице с капельницей. Суббота, в больнице только дежурный доктор. Говорит, что придется мне пробыть здесь не менее двух недель, так как курс лечения состоит минимум из десяти капельниц. Вот тебе и Сан-Себастьян, Бискайский залив и прочие испанские прелести! Суббота, в Госкино никого, и невозможно сообщить испанцам, что я не прилечу. Устроители фестиваля встречали на аэродроме, но никто не явился. Привыкшие к нашей необязательности и хамству, испанцы на этот раз обиделись крепко. Не только не прилетел член жюри из СССР, но даже не потрудились известить об этом. Но на этот раз никто, кроме внезапной болезни, не был виноват.

С понедельника, 15-го, начались анализы, доктора, консультации, лекарства, уколы. В общем, это было кровоизлияние — первый звонок. А потеря слуха — это следствие. Короче, умер ушной нерв.

За две недели написал уйму стихотворений, иногда по два в день. Образовался целый цикл. Назвал его скромно «Боткинская осень». Чем я, в конце концов, хуже Александра Сергеевича! Переход в ранг больного, больница, беззащитность — очень

меняют психологию, происходит кардинальная переоценка ценностей.

И я, бывало, приезжал с вшитом
в обитель скорби, боли и беды
и привозил обильные корзины
цветов и книжек, фруктов и еды.

Как будто мне хотелось откупиться
за то, что я и крепок, и здоров.
Там у больных приниженные лица,
начальственны фигуры докторов.

В застиранных халатах и пижамах —
смиренный и безропотный народ —
в палатах по восьми они лежали,
как экспонаты горя и невзгод

В палатах стоны, храп, объедки, пакость,
тяжелый смрад давно не мытых тел.
Бодры родные — только б не заплакать...
Вот тихо дух соседа отлетел...

А из уборных било в нос зловонье...
больные в коридорах... скуден стол...
торопится надменное здоровье,
как бы исполнив милосердья долг.

Со вздохом облегченья убегая,
я вновь включался в свой круговорот,
убогих и недужных забывая...
Но вдруг случился резкий поворот!

Я заболел... Теперь лежу в больнице,
и мысль, что не умру, похоронил.
Легко среди увечных растворился,
себя к их касте присоединил.

Теперь люблю хромых, глухих, незрячих,
инфекционных, раковых — любых!
Люблю я всех — ходячих и лежащих,
чудовищную армию больных.

Терпением и кротостью лучатся

из глубины печальные глаза...
— Так помогите! Люди! Сестры! Братцы! —
Никто не слышит эти голоса...

16 сентября 1986 г.

ОКТЯБРЬ. Сменил одну больницу на другую. За время лежания в Боткинской меня посмотрели, послушали, изучали разные профессора, медицинские светила различных специальностей. У М. Светлова есть шутка: «Что такое старость? Это, когда половина мочи уходит на анализы». Так вот все консультанты, смотревшие меня, сказали, что после больницы никаких съемок, никаких нагрузок — ни физических, ни нервных, обязательны длительный отдых, санаторий. Короче, мне был предложен режим, где все проявления нормальной жизни, по меньшей мере, не рекомендовались, а, в основном, запрещались. А положение с «Забытой мелодией для флейты» было таково, что Леонид Филатов наконец освободился от съемок в другой картине и был готов к сотрудничеству с нами. Передо мной встала дилемма: или отменять картину и заняться собственным здоровьем, или же все-таки попробовать сделать ленту. Конечно, если перефразировать известную поговорку, — здоровье одно, а фильмов много. Но... Почти год мы готовились. Была проделана огромная работа. Кроме меня картиной заняты многие люди. Их планы связаны с фильмом, затрачены немалые усилия со стороны каждого. Был еще один аргумент в пользу работы — не в моем характере поддаваться болезни. Я считаю, что с хворями надо бороться активным трудом, не уступать, что организмом можно командовать и надо подвергать его насилию. Он посопротивляется и в конце концов выздоровеет. Или помрет. Но тогда мне уже будет все равно. И я решил — снимать «Забытую мелодию для флейты»!

Особенность первого месяца съемок заключалась в том, что я лежал в больнице. Помещался я там в трехместной палате. Из двух моих соседей по палате один после тяжелой операции все время ночами стонал, а другой был могучий храпун. Так что ночевать в палате я не мог, ибо был обречен на бессонницу. Поэтому я ездил спать домой. В шесть часов утра я вставал, завтракал, брился и на машине приезжал в больницу. Без десяти восемь я уже лежал в своей койке, переодетый в больничное, с таким видом, будто я провел в палате всю ночь. Начинался врачебный обход, уколы, процедуры. Около десяти часов я быстро переодевался, бежал вниз к своей машине и ехал на съемку. Там я, преодолевая недомогание и слабость, орал, репетировал, гонял

массовку, снимал и около семи вечера возвращался в больницу. Вечером, со мной проделывали главную процедуру, в которой и состоял, по сути, смысл лечения, — сеанс в барокамере. Сеанс продолжался около часа. После него надо было обязательно полежать час-полтора. Около одиннадцати вечера я уползал из палаты, залезая на полусогнутых ногах в автомобиль и ехал домой — ночевать. Я падал в кровать, чтобы на следующий день выдержать такую же нагрузку. Съемки проходили и на улицах города, и в интерьерах. Честно говоря, я себя очень преодолевал. Казалось, по субботам и воскресеньям, когда студия не работает, а в больнице не лечат, имелась возможность немножко отдохнуть. Но, к сожалению, я вкалывал и по выходным. Дело в том, что пока я лежал в Боткинской, телевидение (наконец-то! Прошел ровно год!) разрешило мне делать передачу о Владимире Высоцком. Так что по субботам и воскресеньям я отправлялся на другие съемки — брать интервью у родителей Владимира Семеновича, его коллег по театру, у кинорежиссеров, которые его снимали, у поэтов и других людей, друживших с героем нашей программы. Эти съемки шли параллельно с работой над «Флейтой». С понедельника по пятницу я делал фильм, по субботам и воскресеньям — передачу о Владимире Высоцком. Конечно, для больного ноша была тяжеловата. Последняя съемка для телевизионной программы, которая постепенно выросла до четырехсерийной, была, как помню, 25 января 1987 года, в день рождения Владимира Семеновича. Ему в тот день исполнилось бы сорок девять лет. Но о передаче я расскажу в другой главе. А работа над «Флейтой» продолжалась. Организм постепенно привык к ежедневным измывательствам над ним и как бы акклиматизировался, свыкся...

1987 год

ЯНВАРЬ—ИЮНЬ. Съемки, озвучание, монтаж, перезапись «Забытой мелодии для флейты». В этот же период съемки и монтаж передачи о Владимире Высоцком. Огромная работа длительностью в четыре с лишним часа. Параллельно начал пробивать запуск в производство «Дорогой Елены Сергеевны». Съемочная группа у нас собралась прекрасная, люди притерлись друг к другу, понимали друг друга с полуслова, хотели работать вместе. И мы решили попробовать начать новую картину что называется «взахлест», на хвосте «Забытой мелодии для флейты» запуститься в подготовительный период с «Дорогой Еленой Сергеевной». Вот уж воистину «работа дураков любит». Я, несомненно, принадлежу к этой категории человечества.

АПРЕЛЬ. Запуск в подготовительный период «Дорогой Елены

Сергеевны». Причем под псевдонимом «Последний экзамен», чтобы не прихлопнул какой-нибудь ретивый киночинуша. Прибавились труд над сценарием вместе с автором пьесы Людмилой Разумовской, поиски исполнителей, кинопробы. Художник Александр Борисов начал рисовать эскизы квартиры учительницы.

ИЮНЬ. Передача о Высоцком готова. Никто из руководства ТВ ее не смотрит. Когда состоится эфир, молчат.

ИЮЛЬ. После конца «Флейты» уехал на несколько дней за город — перевести дух. И там из телевизионной передачи, в которой выступали наш министр А. И. Камшалов и первый секретарь Союза кинематографистов Э. Г. Климов, узнал, что международный кинофестиваль в Москве откроется нашей лентой. На открытии всегда показывается фильм вне конкурса. Этот кинофестиваль попытались провести по-человечески — упразднили три главные премии, организовали профессиональный клуб (ПРОК), было решено, что это будет состязание искусства без политической конъюнктуры. Главный приз получил фильм Федерико Феллини «Интервью». Выступал на кинорынке перед показом «Флейты», где собрались прокатчики, дельцы, бизнесмены, занимающиеся кинематографом. «Флейта» была куплена рядом стран. Одновременно были и просьбы со стороны западных покупателей — сократить картину минут на 15, ибо у них сеанс не может длиться более 2 часов, а наша картина шла два часа двенадцать минут. Сразу после фестиваля стали делать укороченную версию.

Готовая передача о Высоцком лежит. Когда пойдет в эфир, никто не говорит.

АВГУСТ—СЕНТЯБРЬ. Конец подготовки и съемка «Дорогой Елены Сергеевны». Фильм был снят за 22 съемочных дня. Передача о Высоцком лежит в недрах телевидения. Когда будет эфир, неизвестно.

ОКТЯБРЬ. Впервые в Одессе состоялся кинофестиваль зрелищных фильмов под названием «Одесская альтернатива». (На следующий год его переименовали в кинофестиваль «Золотой Дюк».) «Флейта» среди семи других фильмов приняла участие в конкурсе. Мы с женой приехали на два дня. Гостеприимные одесситы не давали проходу, встречи были бесподобные. На одном из сеансов к сцене подошел какой-то мужчина с огромным блюдом, на котором возлежала роскошная фаршированная рыба, и подарил ее мне. Это не было организовано фестивалем, это был стихийный акт зрительской любви. Вечером на эту рыбу мы пригласили Станислава Говорухина, Сергея Соловьева, Татьяну Друбич, Анатолия Ромашина и еще кое-кого из участников

фестиваля. Это было трагической ошибкой, ибо рыба оказалась изумительно вкусной, но мне, при таком раскладе, достался всего один кусок...

Через два дня мы улетели в Москву, так как телевидение намеревалось снять мой вечер в Останкино в связи в предстоящим в ноябре шестидесятилетием. Сделать такой вечер интересным было нелегко. Надо было готовиться. Приглашать участников, зрителей, подумать о программе и т. д. Съемка должна была состояться 9 октября. И вдруг шестого поздно вечером мне звонят из Одессы Станислав Говорухин и Григорий Горин и сообщают, что жюри под председательством Михаила Жванецкого присудило главный и единственный приз — статуэтку «Золотого Дюка» нашей картине. Говорухин и Горин просят прилететь на один день, чтобы мне его вручить. Нагрузка, которую мне предстояло выдержать на съемке в Останкино, предполагалась чудовищная. Это знают только те, у кого были подобные вечера. А у меня, кстати, была такая встреча в Останкинской студии в 1983 году, и тогда С. Г. Лапин не пустил эту передачу в эфир. Около двух часов отвечал я в тот вечер на вопросы зрителей, пришедших в студию, отвечал то, что думал о нашей муторной жизни, отвечал честно, откровенно, резко, говорил о том, что сейчас стало общепринятым. Но в то застойное время министр телевидения признал мои ответы крамольными, посчитал, что публике лучше всего не знать того, о чем я вещал, и, несмотря на мои просьбы, передачу зрители так и не увидели. А для меня публикация такой гражданской, острой передачи была не менее важной, чем, скажем, выпуск «Гаража» на экран. Однако С. Г. Лапин был могущественной персоной, близкой к Брежневу, сделать ничего не удалось.

И вот перед съемкой ответственнейшего вечера меня приглашают еще раз слетать в Одессу для дела, чего там говорить, приятного, лестного, почетного — для получения приза. Но я, понимая, что могу провалить вечер в Останкино, несмотря на справедливый напор устроителей Одесского фестиваля и их праведное негодование по поводу моего поведения, отказался. И предложил — пусть Говорухин вручит мне эту награду на моем юбилейном вечере в Останкино. Так в конечном итоге и поступили. Встреча была снята моими замечательными друзьями и единомышленниками по телевидению режиссером Майей Добросельской и редактором Ириной Петровской. Но до эфира еще далеко, и, пока они монтируют передачу, я продолжаю озвучание «Дорогой Елены Сергеевны». Готовая передача о Высоцком лежит...

НОЯБРЬ. В эфир пошла передача «Портрет Федерико

Феллини», которую мы с Добросельской и Петровской готовили почти два года. 18 ноября мне исполнилось 60 лет. Меня наградили орденом «Дружба народов». 21 ноября в Центральном Доме кинематографистов состоялось... никак не могу подобрать слово к тому, что именно состоялось. Вероятно, это можно назвать словами: шоу, празднование, юбилей, концерт, представление. В общем, состоялось! Я плясал вместе с цыганами, которые снимались у нас в «Жестоком романсе». На сцену вылетела Людмила Гурченко и примкнула к огневой пляске. А потом Федор Дунаевский, исполнитель одной из главных ролей в «Дорогой Елене Сергеевне», подарил мне огромную рубашку с вышитой надписью «Breake-dance» и выпустил команду молодых ребят, блистательно исполнивших этот танец. Я тоже танцевал его впервые в жизни. Было много чего: уморительные куплеты «пионеров» в красных галстуках и коротких штанишках, с барабаном и горном в исполнении О. Волковой, А. Панкратова-Черного и С. Арцыбашева, непревзойденный, как всегда, М. Жванецкий с умным, смешным и горьким монологом, трогательное выступление космонавтов В. Соловьева и О. Атькова, смешной рассказ Г. Буркова и разные другие веселые и забавные номера. Это все, не скрою, смотрелось приятно. Рядом со мной сидели жена и дочь, которая была на девятом месяце. И я боялся, как бы приступы ее смеха не перешли в родовые схватки. Можно считать, что так и случилось. Три дня спустя родился внук, которого назвали Дмитрием.

Готовая передача о Высоцком лежит уже шесть месяцев. Наконец руководство киноредакции посмотрело. Начались придирки, поправки и, следовательно, конфликты. Категорическое требование — не упоминать о Ю. Любимове, ни единого кадра с ним быть не должно. Это не подлежит обсуждению. Начало четвертой серии (разговор о судьбах поэтов в России) вырезать. И еще какие-то цензурные поправки. Я уперся. Через несколько дней показываем С. Н. Кононыхину мой юбилейный творческий вечер, снятый в Останкинской студии. Опять съемочную группу заставляют вырезать, делать купюры, выкидывать острые реплики. Нет сил. Я начинаю вести себя грубо. Господи! До чего же за шестьдесят лет надоели эти патриоты, защищающие от меня Отечество. Когда же мы наконец избавимся от них!

ДЕКАБРЬ. Пленум Союза кинематографистов СССР. Мне предложили стать секретарем Союза. Я попросил ночь на размышление. Я никогда прежде не занимался общественной работой в том смысле, как ее представляли у нас в стране. Мне казалось, что к общественной работе частенько прибегали люди

неталантливые, и это помогало им делать карьеру в искусстве. В нашем странном, чтобы не сказать уродливом, обществе бездарный тип, вооруженный марксистской фразеологией, мог добиться всего и оттереть, а то и уничтожить действительно талантливого соперника. Можно, конечно, сослаться на классический пример Т. Д. Лысенко и Н. И. Вавилова. И в искусстве было то же, что и в науке. Ничтожества становились секретарями союзов художников ли, композиторов ли, писателей ли, начинали командовать, издавать себя, печатать, хватать выгодные заказы, представлять себя к наградам, организовывать заграничные поездки, получать хорошее жилье и так далее. Поэтому я никогда не торчал в президиумах, ни откликался ни на какие кампании, не подписывал клеймящих кого-либо писем, не лез на трибуну с единственным желанием продемонстрировать себя. Кое-что я делал, но, так сказать, в личном плане. Используя свою известность, я помогал достойным людям, например, в получении квартир и ходил с этой целью по райисполкомам столицы. Кое-кому мне удалось поставить телефон, кого-то пристроить в больницу на лечение, а кого-то похоронить на том кладбище, где хотели родные умершего. Опять-таки я это делал только для тех, кого считал порядочными и талантливыми, и в этой деятельности, естественно, ни перед кем не отчитывался.

Но в данном случае ситуация была совсем иная. После пятого съезда кинематографистов, где скинули прежнее, сонное, равнодушное руководство, пришли новые, энергичные, прогрессивные люди во главе с Элемом Климовым. Стране был дан последний шанс — выбраться из той ужасной ямы, в которую она была загнана после революции. И я подумал, что в такой момент уклоняться нельзя, надо помогать Отечеству везде, во всем, всеми силами. И поэтому, в первый раз изменив своим установкам, согласился...

В декабре же состоялся показ по телевидению моего юбилейного вечера — «Встреча в Останкино». Это была поуродованная, ощипанная передача. Но кое-что в ней все-таки, видно, осталось. Этого кой-чего хватило на то, чтобы начались очередные неприятности. Правда, сначала раздался звонок очень уважаемого мной человека, как говорится, «из высших эшелонов власти». Я с ним прежде знаком не был. И когда услышал от помощника, что со мной будет говорить Александр Николаевич Яковлев, то первой мыслью было, что последует разнос за мой телевизионный вечер. Такого ранга человек (тогда он был вторым, после Горбачева) со мной никогда не беседовал. Оказалось, моему собеседнику понравилось то, о чем я поведал с телеэкрана. Он добавил, что его взгляды во многом совпадают с

моими (вернее, наоборот, мои взгляды совпадают с его). Я осмелел и задал вопрос, а как А. Н. Яковлев отнесся бы к тому, что я сделаю экранизацию романа В. Войновича «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина». Собеседник не отринул эту возможность, но сказал, что пока — преждевременно. Тогда я спросил, могу ли я связаться с Войновичем на предмет переговоров. Последовал ответ, что да, но пока только частным образом, чтобы предложение не исходило от государственной организации. И в конце Александр Николаевич сказал, чтобы я не обращал внимания на всякие неприятности, спокойно работал, что ко мне относятся хорошо. Честно говоря, я был так взволнован звонком, ибо этот человек, несмотря на свой очень важный пост, пользовался моим уважением, что не обратил внимания на его последние фразы. А именно они и были-то главными в нашем телефонном разговоре. Ибо мой собеседник уже хорошо знал, что тучи сгустились над моей головой и что меня ждут всяческие передряги — и он хотел подготовить меня и тем самым уберечь. Вскоре из туч посыпался град, Причем, как потом выяснилось, неодобрение возникло тоже на чрезвычайно высоком уровне. Сначала маршал Д. Т. Язов на встрече с писателями пальнул в меня из самого тяжелого орудия, ибо он был министром обороны. И это показали по телевидению всей стране. А потом в газете «Правда» на меня в штыковую атаку пошел генерал-лейтенант, Герой Советского Союза Самойлович, в «Красной звезде» по мне произвел залп Герой Советского Союза майор Кравченко, а в газете «Советский патриот» в меня швырнул гранату тоже Герой Советского Союза, какой-то старшина. Фамилию не помню, так как эту газету не выписываю. Так что воинская субординация была соблюдена. А кроме этого еще были доносы в прокуратуру, проверки табелей, зачеток, ведомостей 1944–45 годов во ВГИКе, вызывали меня к военному прокурору города Москвы. Визит этот кончился раздачей автографов. Учитывая, что у армии ракеты, атомные бомбы, самолеты, подводные лодки, танки и многое другое, можно считать, что со мной вояки обошлись по-божески.

P.S. Некоторые из эскапад военных перешли на следующий год. Так что с окончанием моего юбилейного года неприятности не кончились. Многое было впереди.

О ВЛАДИМИРЕ ВЫСОЦКОМ

Высоцкий, конечно, является мифом, легендой XX века. Как случилось, что обычный паренек с московской окраины, вооруженный одной гитарой, смог завоевать любовь огромной страны. Причем завоевать без помощи средств массовой информации. Ни разу при жизни не был показан Высоцкий по Центральному телевидению. У него не было ни одного афишного концерта, скажем, в Москве или Ленинграде. Он смог напечатать только одно свое стихотворение в сборнике «День поэзии», и то в искаженном виде. Это все, что ему довелось увидеть напечатанным из тех восьмисот стихотворений, которые он написал за свою короткую, сорокадвухлетнюю жизнь. Причем умер он, можно сказать, с третьей попытки. А до этого было два случая, когда наступала клиническая смерть, но врачам удавалось вытащить его с того света. В одной мудрой книге сказано, что ангел смерти, который слетает к человеку, чтобы разлучить его душу с телом, весь состоит из глаз, из одних только глаз. И если случается, что он прилетает за душой человека слишком рано, когда тому еще не настал срок покинуть землю (а в случае с Высоцким это происходило дважды), то тогда ангел улетает обратно, отметив, однако, этого человека неким особым знаком. Он оставляет ему впридачу к его природным, человеческим глазам еще два своих глаза. И становится тогда этот человек не похожим на прочих. Он видит и своими природными, так сказать, родными очами, то есть видит все то, что замечают и прочие люди, но и сверх того своим вторым зрением он различает нечто иное, глубинное, подспудное, что недоступно простым смертным. О Высоцком написано много. В том числе и я сделал четырехсерийную телевизионную передачу о нем и выпустил книгу по мотивам этой передачи. Так что не стану рассказывать его биографию и то, что общеизвестно. Скажу только то, что лично меня связывает с Владимиром Семеновичем. Мы не были друзьями, не были близки, и я не стараюсь найти себе место в окружении этого замечательного человека, в его орбите. Когда я делал телевизионную программу о нем, меня глубоко огорчил раздор, расстроили распри, раздирающие людей, которых Володя любил. Как бы сам Высоцкий посмотрел на эту возню вокруг его имени, что бы он подумал, как бы отнесся к тому, что близкие ему люди порочат друг друга, зачастую не выбирая выражений. И как они не могут понять, что подобные склоки только дают пищу обывателям, недругам Высоцкого, оскверняя тем самым память поэта...

Судьба Высоцкого в кинематографе кажется более благополучной, нежели литературная. И действительно, он снялся в тридцати фильмах, ко многим кинолентам написал стихи и песни. Конечно, фильмы помогли огромному количеству зрителей увидеть воочию человека, который сочинял полюбившиеся песни, помогли оценить его актерское дарование, конечно, они способствовали его популярности. Однако жизнь Высоцкого в киноискусстве была отнюдь не гладкой, не ровной, не успешной. Было множество обид, оскорбительных неутверждений на роли, к которым он, безусловно, подходил, а актеры, которые играли вместо Высоцкого в тех фильмах, где его не утверждали, были, как правило, люди талантливые, и они, вероятно, справлялись со своими ролями. И тем не менее очень часто его не утверждали несправедливо. Над ним всегда висело какое-то подозрение, репутация «не нашего» человека. Все это наносило глубокие травмы Владимиру Высоцкому.

К сожалению, один из рубцов оставил в его душе и я. Хотя я в этой истории выгляжу не очень-то красиво, тем не менее я ее расскажу. Читатель уже знает, что в 1969 году я намеревался снять фильм по знаменитой пьесе Э. Ростана «Сирано де Бержерак». И прицелился снимать в главной роли Евгения Евтушенко. И вот в это самое время был я на премьере в театре, сейчас уж не припомню в каком. Мы были с женой, и вдруг я увидел, что впереди сидят Владимир Высоцкий и Марина Влади. Володя перегнулся, поздоровался. Вообще у нас как-то принято (ну, я был, правда, и постарше), что режиссерам артисты говорят «вы», а те говорят актерам «ты». Володя обратился ко мне: «Эльдар Александрович, это правда, что вы собираетесь ставить „Сирано де Бержерака?“» Я отвечаю: «Правда». «Вы знаете, мне очень бы хотелось попробоваться», — сказал Володя. Думаю, ему было сказать это не просто. У нас не принято, чтобы артисты просились на роли, и он, обращаясь ко мне, конечно, наступил на собственное чувство гордости. И тут я совершил невероятную бестактность. Я сказал: «Понимаете, Володя, я не хочу снимать в этой роли актера, мне хотелось бы снять поэта...» Я знал, конечно, что Володя сочиняет песни. Правда, он мне был известен, да тогда не только мне, по песням блатным, жаргонным, «лагерным», уличным, в общем, по своим ранним произведениям. Кроме того, ничего не было напечатано, поэтому я ничего не читал. И главное, он еще только подбирался, только приступал к тем произведениям, которые создали ему имя, принесли ему славу, настоящую, крупную, великую. Этим песням еще предстояло родиться в будущем. «Но я же пишу стихи», — сказал Володя, застенчиво улыбнувшись. Я про себя подумал: «Да, конечно. И

очень славные песни. Но все-таки это не очень большая поэзия».

Относился я к Высоцкому с огромным уважением как к артисту, и вообще он мне был крайне симпатичен. Мы договорились, что сделаем пробу. Мы репетировали, он отдавался этому делу очень страстно, очень темпераментно. Сняли кинопробу. К сожалению, проба не сохранилась. Через два-три года кинопробы отправляют на смыв, так как помещение, где они хранятся, «не резиновое». Однако фотографии Высоцкого в гриме Сирано сохранились в архиве поэта.

Все же травма, которую я нанес Володе, была в какой-то мере относительной, ибо картина вообще не состоялась. Знал ли Высоцкий о причине закрытия постановки или нет, мне неизвестно.

Но был один нюанс, из-за которого Высоцкий все равно не мог бы играть роль Сирано. Один из центральных эпизодов пьесы строился Ростаном на том, что влюбленный Кристиан де Невильет, друг и соперник Бержерака, стоя под балконом предмета их общей страсти, не был в состоянии сочинить ни одного стихотворного экспромта. И тогда, невидимый для Роксаны, скрытый под балконом Сирано начинает сочинять рифмованные признания в любви от имени Кристиана. И Роксана думает, что ее избранник де Невильет, не сходя с места, сочиняет такие дивные стихи. Если учесть уникальный, неповторимый голос Высоцкого, то Роксану пришлось бы делать либо глухой, либо идиоткой. Или пришлось бы переозвучивать всю роль Высоцкого ординарным голосом, что было бы кретинизмом. Но проблема была решена иначе — фильм попросту не разрешили снимать.

А через несколько лет мой друг сценарист, драматург и поэт Михаил Львовский, который являлся давним поклонником и собирателем Высоцкого, сделал мне царский подарок: подарил мне магнитофонные кассеты (специально переписал!), где было восемь часов звучания песен в исполнении Володи. Это случилось, пожалуй, году в 76-м. Я как раз поехал в отпуск в дом отдыха. И каждый день в «мертвый час» я ставил портативный магнитофон с песнями Высоцкого и открывал для себя прекрасного, умного, ироничного, тонкого, лиричного, многогранного поэта. Сначала я слушал один в номере. Потом я вынес магнитофон на лестничную клетку, в холл, и каждый день в «мертвый час» в доме никто не спал, собиралось все больше и больше людей. Через несколько дней около магнитофона был весь личный состав отдыхающих. Двадцать четыре дня прошли у меня и у многих под знаком песен Высоцкого. Они вызывали всеобщий восторг. В холле царила тишина, в которой гремел,

хрипел, страдал, смеялся прекрасный голос Володи...

Я приехал в Москву потрясенный. И с тех пор стал его поклонником — окончательным, безоговорочным, пожизненным, навсегда. По приезде я позвонил ему по телефону и сказал:

«Володя, ты себе не представляешь, какое счастье ты мне даровал. Я был на Пицунде и провел двадцать четыре дня рядом с тобой. Я слушал твои песни каждый день. Ты замечательный поэт, ты прекрасен, я тебя обожаю». Я наговорил ему огромное количество нежных, восторженных слов, и все они были искренни. Он засмеялся, довольный, и спросил: «А сейчас вы бы взяли меня на роль Сирано?» Я сказал: «Сейчас бы взял!» Мы оба рассмеялись и повесили трубки.

В Высоцком совершенно удивительно и уникально воплотились два дарования — актерское и поэтическое. Как актер он умел перевоплощаться. Но обычно артист перевоплощается в те роли, которые сочинил драматург, будь это в театре или в кино. А Володя перевоплощался в своих песнях. Писатели, в особенности драматурги, в процессе создания произведения обязаны как бы прожить жизнь своих героев. Но в поэзии это случается крайне редко. А вот с Высоцким произошел именно такой феноменальный случай, потому что два творческих качества — актерское и поэтическое — слились. Причем по таланту каждая грань не уступала другой. И в кого и во что только не перевоплощался Высоцкий...

В дни, когда я снимал передачу о Владимире Семеновиче, я перечитывал И. А. Бунина «Освобождение Толстого». И вдруг остановился на строчках, которые относятся к Льву Николаевичу. И мне захотелось привести их применительно к Высоцкому. Конечно, мне многие могут сказать: «Ну, нельзя же так. Это несоразмерные величины!..» Вероятно. И тем не менее в высказывании Бунина есть строки, которые поразительно совпадают с внутренней сутью Высоцкого.

Может быть, это высказывание можно соотнести с любой незаурядной творческой личностью. Эти строки были написаны после путешествия Бунина по Индии: «Некоторый род людей обладает способностью особенно чувствовать не только свое время, но и чужое, прошлое, не только свою страну, свое племя, но и другие, чужие, не только самого себя, но и ближнего своего, то есть, как принято говорить, „способностью перевоплощаться“, и особенно живой, особенно образной (чувственной) „памятью“. Для того же чтобы быть в числе таких людей, надо быть особью, прошедшей в цепи своих предков долгий путь многих, многих существований и вдруг явившей в себе особенно полный образ своего дикого пращура со всей свежестью его ощущений, со всей

образностью его мышления и с его огромной подсознательностью, а вместе с тем особью, безмерно обогащенной за свой долгий путь и уже с огромной сознательностью.

Великий мученик или великий счастливец такой человек? И то, и другое...»

Можно, если очень постараться, заработать звание, премию, любые правительственные награды, но невозможно без оснований заработать доброе имя, невозможно подкупить народ. Народ сам выбирает своих любимцев, своих кумиров. Почему же он выбрал Высоцкого?

Володя никогда не фальшивил в своих песнях, никогда не приспосабливался. Он всегда пел правду. Он не калечил своих произведений (разве за малым исключением!) ради того, чтобы их напечатали. Он всегда оставался верен самому себе, а это в нашем исковерканном обществе было очень трудно. Особенно людям негладким, с острым зрением, даром ехидной насмешки и чувством собственного достоинства. В те времена подлинное чувство любви к Родине выявлялось в критике, в горечи и боли, а это было неугодно властям. И расцветало показушничество! На поверхность выходили показная демонстрация преданности Отечеству, квасной патриотизм, ложная, хвастливая оценка всех дел в стране. А Высоцкий своими песнями снижал этот фанфаронский пафос, он пел о пороках, язвах, некрасивостях, бездуховности. Пел в открытую, не прибегая к эзопову языку, откровенно и честно. «Ни единою буквой не лгу». В нем всегда было неистребимо желание принести людям добро, постараться их сблизить, открыть им глаза на тот ужасный мир, который их окружает. И это происходило тогда, когда образовался огромный дефицит правды, когда парадные, лакированные речи звучали со всех трибун и экранов, когда гнойники не лечились, а закрашивались гримом.

Народ не мог не заметить, не мог не оценить бесстрашия и мужества Высоцкого. И поэтому народ его выбрал.

Кроме того, нельзя было не поддаться Володиной искренности. Можно быть правдивым рационально, от ума, но он был очень чувственным поэтом. А также неистовым. Свои ощущения, мысли он претворял в образы, в поэтическую форму. Поэзия одевалась мелодией, а потом следовало артистичное, темпераментное, на «полную катушку» исполнение. И близкое каждому. Ведь Высоцкий одинаково нравится и академику, и колхознику, и слесарю, и кинорежиссеру.

Есть еще одно обстоятельство, которое способствовало его посмертной славе. Это ранняя и несправедливая смерть. В нашем народе сочувствие к безвременной утрате развито необычайно.

Думаю, это в каждом народе присутствует, но у нас, как мне кажется, особенно. Мы не можем примириться с ранней смертью Пушкина, с преждевременной гибелью Лермонтова. Нам трудно пережить кончину Жерара Филиппа, хотя он не наш соплеменник, а француз. Но то, что он умер в тридцать семь лет, чудовищно. А Джо Дассен, который ушел из жизни почти в то же самое время, что и Высоцкий, тоже в возрасте сорока двух лет. И конечно, то, что бесстрашный и честный талант был несправедливо обижен при жизни, усиливает желание огромных масс воздать ему должное хотя бы после его кончины...

Владимир Высоцкий скончался 25 июля 1980 года. В эти дни в Москве проходили летние Олимпийские игры. Москва была закрытым городом, и попасть в нее из других городов в эти дни было невозможно. Но в день похорон огромные, неисчислимые толпы собрались на Таганской площади перед театром, где играл Высоцкий. И это при том, что не было некролога в газетах, что радио тоже ничего не сообщило. Лишь крошечное, в черной рамке, извещение появилось в «Вечерней Москве». Люди повисли на заборах, забрались на крыши, приспособились как-то на фонарных столбах и деревьях. На фасаде театра висел портрет Высоцкого. Потом по чьему-то распоряжению (о неисправимая страна!) этот портрет вдруг убрали. Толпа начала волноваться, скандировать: «Позор!.. Позор!.. Портрет!.. Портрет!..» И через некоторое время, опять по чьему-то указанию, портрет появился. И толпа, если только это слово можно употребить к траурному сообществу людей, успокоилась... Было огромное количество милиции, видимо, власти боялись беспорядков.

Помимо скорби над площадью висело какое-то электрическое, какое-то чудовищное, нервное напряжение.

Поскольку все советские кино- и телеоператоры были заняты на Олимпиаде (которая, кстати, из-за афганских событий бойкотировалась многими странами) и снимали, кто быстрее пробежит, кто дальше швырнет копье, кто выше прыгнет, то ни один из операторов не был послан для того, чтобы снять похороны. Кадры, которые мы собирали для передачи по крупицам, были сняты иностранными киножурналистами и присланы нам из самых разных стран: Дании, ФРГ, Австрии, Японии. Отечество в ту пору не было заинтересовано в том, чтобы прощание народа со своим поэтом осталось в нашей кинолетописи. И, следовательно, в памяти...

У меня есть стихотворение, посвященное памяти Высоцкого. Приведу из него одну строфу:

Но нет покойникам доверия,

и их хоронит жандармерия.
Иль — нерушимая традиция —
везет на кладбище милиция...

А теперь расскажу о том, как боялись Высоцкого чиновники и после смерти поэта. Вся эта история связана с созданием и выпуском в эфир в январе 1988 года четырехсерийной передачи о Владимире Семеновиче. Я уже говорил, что больше года пробивал ее. Потом, когда все серии были готовы, передача лежала семь месяцев и ждала, когда же, наконец, у руководства найдется время, чтобы посмотреть ее и сделать свои замечания. Семь месяцев! Все было более важным, более срочным, более нужным! Семь месяцев съемочная группа ждала, когда же, наконец, нас удостоят вниманием.

Дальше начались придирки — на мой взгляд, мелочные, неквалифицированные, перестраховочные. Три часа мне выкручивали руки в кабинете главного редактора киноредакции С. Н. Кононыхина он сам и его заместитель Б. С. Каплан. У меня было ощущение, что машина времени перенесла меня на десять лет назад. Я на все отвечал: НЕТ! НЕТ! НЕТ! Но два должностных лица с методичностью и упорством, не реагируя на резкие слова в их адрес, дожимали меня. На все их замечания, предложения, покушения я, как попугай, твердил одно и то же:

— Я не согласен и не соглашусь никогда. НЕТ! НЕТ! НЕТ! Пленка в ваших руках. Но если вы вырежете то или это, предупреждаю, — я объявлю вам войну. Я напишу статью «Почему я в эпоху гласности ушел с телевидения»! (Что и сделал!) Я напишу письмо М. С. Горбачеву. (Чего не сделал!)

Я что-то говорил им о совести, чести, нравственности... Через три часа покинул кабинет. У меня было ощущение, что за эти три часа я потерял год жизни: я был разбит, смят, уничтожен. Я прислонился в прихожей к двери кабинета и, уже не контролируя себя, потому что мне было действительно дурно — в висках стучало, давление, очевидно, сильно подпрыгнуло, — сказал:

— Я только что был в застенке, где меня пытали два палача.

Но что значат для чиновника гнев и угрозы работника искусств перед гипотетическим недовольством и неодобрением начальника. Творец, создатель произведения не может, к примеру, снять чиновника с должности, а от Большого начальника могут последовать Большие неприятности. Могут, правда, и не последовать, но тут лучше перебдеть, чем недобдеть.

Понимая это, мы следили за тем, как передача будет идти в эфир. А надо сказать, что своим ослиным упрямством я кое-что

отбил, а эпизод — главный предмет конфликта — находился в начале четвертой серии. Уже первые серии передачи пошли в эфир. Каждый вечер я перезванивался с режиссером, и та отвечала: «Пока ничего не вырезано».

И все же нас всех обвели вокруг пальца. Как же была проведена операция по кастрированию передачи? Из-за боязни, что режиссер или откажется делать вырезку, или поставит в известность меня (а я почему-то пользуюсь репутацией скандалиста), все было проведено в обстановке секретности. Как читатель уже знает, сначала передача дважды идет по «Орбите». Ответственному выпускающему или даже заведующему (им оказался Андрей Иванович Аверьянов) было дано указание вырезать в начале четвертой серии передачи о Высоцком семь с половиной минут полезного времени. Он безропотно выполнил распоряжение начальства. Посмел бы он возразить! Там это никому в голову не приходило. Четвертая серия пошла в эфир по первой «Орбите» буквально с полуслова, с придаточного предложения. Для того чтобы сделанная купюра не стала известна съемочной группе и тем самым мне, в часы показа передачи по «Орбите» мониторы в Останкино были отключены. Обычно передачу, идущую по «Орбите» днем, смотрят многие сотрудники, но в тот день экраны телевизоров ослепли. На вопросы членов съемочной группы: в чем дело? почему не работают мониторы? отвечали: «Профилактика аппаратуры!»

Нет, полно! Все-таки не может быть, чтобы телевизионная сверхдержава принимала бы такие меры предосторожности! И против кого? У меня, несомненно, мания величия. Это же смешно... Наверняка было совпадение и действительно в это время делалась профилактика. Но последующие исследования тем не менее показали, что так называемая «профилактика» почему-то проходила именно и только в те часы, когда в эфире шла передача о Высоцком. И до, и после мониторы исправно показывали все, что делалось на «Орбите».

И лишь за два часа до начала московского эфира из случайного разговора с одной и сотрудниц службы программ стало известно, что в начале четвертой серии была-таки сделана вырезка в семь с половиной минут. Мне сообщили об этом немедленно, и я тут же позвонил С. Н. Кононыхину. Ведь еще можно было что-то сделать! Воспроизвожу наш разговор почти дословно.

РЯЗАНОВ: Скажите, кто дал распоряжение о вырезке и кто произвел эту операцию?

КОНОНЫХИН: Дело не в конкретных исполнителях. Решение мы приняли коллегиально.

РЯЗАНОВ: Почему не поставили меня в известность?

КОНОНЫХИН: Мы не обязаны информировать вас. Это — технологическая функция.

РЯЗАНОВ: Кто непосредственно сделал купюру?

КОНОНЫХИН: У нас есть для этого специальные люди.

РЯЗАНОВ: Почему тогда не поручили режиссеру? Хоть сделано было бы аккуратно.

КОНОНЫХИН: Не бойтесь! Это было сделано квалифицированно.

РЯЗАНОВ: (всплеск эмоций, крики, переходящие в грубые слова!)

КОНОНЫХИН: Я отказываюсь разговаривать с вами в таком тоне. Вы знаете, на каком высоком уровне было сказано, что мы должны выступать с ответственными, взвешенными передачами. И мы поставлены сюда для этого!

Я начал звонить по другим телефонам более высоким начальникам, и там буквально под копирку происходило следующее: сначала секретарша говорила: «Сейчас соединю!» Потом наступала длинная пауза. После двух-трех минут ожидания мне сообщалось: «Оказывается, Иван Иванович (или Петр Петрович) вышел. Его сейчас в кабинете нет. Позвоните, пожалуйста, позже».

Сделать я ничего не смог. Я проиграл битву. Передача пошла без важнейшего эпизода, где рассказывалось о судьбах Гумилева, Блока, Есенина, Маяковского, Мандельштама, Цветаевой, Пастернака, Ахматовой. Он, как мне казалось, поднимал передачу на более высокую ступень, обобщал, эмоционально усиливал, подводил к личности Высоцкого — был идейным центром программы.

Но этой купюрой дело не кончилось. На следующее утро в 9 часов шел повтор четвертой серии. А в этот день дежурил другой ответственный выпускающий — Александр Васильевич Сидорин. Ему было известно, что из четвертой серии от начала нужно вырезать семь с половиной минут. Он не потрудился проверить, взял уже обрезанный рулон и отчекрыжил еще семь с половиной минут. Думаете, за это головотяпство передо мной кто-нибудь извинился? Как бы не так! В этом ведомстве не подозревали об этике, интеллигентности.

Почему у нас на должности назначаются люди без чувства стыда, чести и совести? Кто вручил им мандат, что они большие патриоты, нежели художники?

У них поразительное чутье на нестандартное, неутвержденное, острое, выходящее из рамок. Именно на то, что и делает произведение предметом искусства. Обычно они

говорят: «Мы, мол, вырезали совсем немного, произведение ничего от этого не потеряло...» Кстати, чтобы из мужчины сделать евнуха, нужно тоже вырезать очень немного. Только почему-то после этого мужик начинает по-бабьи писклявить.

ИЗ ДНЕВНИКА (1988–1989)

1988 год

22–25 ЯНВАРЯ. Четыре вечера подряд — премьера четырехсерийной передачи о Высоцком.

КОНЕЦ ЯНВАРЯ. Звонок из издательства «Искусство» с предложением — срочно сделать по мотивам только что прошедшей передачи книгу о Владимире Семеновиче. Приятно, что инициатива исходила от издательства. В моей практике такое было впервые. Обычно авторы ходят по редакциям, обивают пороги издательств, пробиваются на прием к главным редакторам и директорам, просят, предлагают свои сочинения, пишут на книги заявки. И в случае одобрения годами стоят в очереди, как советские граждане за автомашиной или квартирой. Потом, после рецензий и работы с редактором, писатели годами ждут, пока пройдет весь издательско-типографский цикл. Каждый раз публикация книги выливается в своеобразное соревнование автора с издательством — кто кого? Что произойдет раньше — книга выйдет или же автор помрет? Уверяю вас, в моих словах нет никакого преувеличения. Как сказал мой друг, «страна большая и поэтому будет гнить долго».

Сначала я решил книгу о Высоцком не делать. Ведь в передаче были собранные по всему миру кадры живого Высоцкого, а в книге его яростного, хрипатого голоса не будет. Потом, поразмыслив, вспомнил, что каждое интервью с родными, друзьями, коллегами, режиссерами мы снимали в среднем по полтора часа, а в передачу за неимением места, из-за нехватки времени вошло всего по 5–6 минут. Множество интересных событий, любопытных деталей, неповторимых нюансов осталось из-за этого за кадром. Будет жаль, если все, рассказанное и не вошедшее, пропадет. Кроме того, я сообразил, что в книгу можно включить около сотни стихотворений Высоцкого, часть из которых вообще еще не была опубликована. И кроме того, можно поместить все рассказы, все интервью самого Владимира Семеновича. Получится другой вид искусства — книга, а не телепередача. И в этой книге присутствие героя будет не менее активным, чем на экране. Еще я понял, что такая книга будет не похожа на любую другую. Она станет своеобразным витражом, где роль цветных стеклышек будут играть сведения, мнения, воспоминания участников, то дополняя друг друга, то противореча друг другу. А единым стержнем, связывающим весь этот калейдоскоп лиц и мнений, будет сам Высоцкий, его рассказы и его стихи.

Короче говоря, я ответил согласием на предложение издательства и тем самым лишил себя отпуска. Ибо «Искусство» требовало, чтобы я сдал рукопись как можно быстрее.

ФЕВРАЛЬ. Закончив перезапись «Дорогой Елены Сергеевны» (перезапись — это сведение всех звуков — речи, музыки и шумов на одну пленку), я, по сути, завершил свою работу над фильмом. Теперь оператору Алисову надо было печатать семь копий новой картины, включая эталонную. На это уходит около месяца. И я уехал на это время в санаторий. Но поехал я туда нагруженный чистыми листами бумаги, ручками, клеем, ножницами, а также стенограммами — расшифровками всех интервью по передаче о Высоцком (стенограммы — это был отдельный, увесистый чемодан). Также я захватил двухтомник Высоцкого, изданный в Америке сразу же после кончины поэта. А иначе где бы я взял все первоисточники стихов? И вот вместо отдыха, лыж и зимних прогулок, вместо просмотра фильмов и игры на бильярде я сидел в комнате и делал книгу. На это ушел, по возвращении в Москву, и март. В конце марта я, как и обещал, сдал рукопись в издательство.

P.S. И потом целый год и десять месяцев продолжалась возня с книгой. Я не виню издательство. К сожалению, вся наша система, в любой области, длительный, мучительный, непробиваемый «долгострой». И так было всегда, когда наше неповоротливое, проржавевшее государство само осуществляло производственную и хозяйственную деятельность.

АПРЕЛЬ. Премьера «Дорогой Елены Сергеевны» в Доме кинематографистов. Премьера прошла неплохо, я остался доволен. К сожалению или, скорее, к счастью, в кинематографе случилась непредвиденная ситуация. Когда мы начинали картину, то не подозревали, что параллельно с нами на разных студиях запустились в производство фильмы тоже на так называемую молодежную тематику. После долгих лет молчания или вранья о проблемах юного поколения, благодаря снятию цензурных рогаток, кинематографистов словно прорвало — они устремились высказаться по этому поводу. И когда «Дорогая Елена Сергеевна» была готова, выяснилось, что рядом сделаны фильмы «Взломщик», «Маленькая Вера», «Соблазн», «Меня зовут Арлекино». Конечно, если бы мне дали возможность поставить «Дорогую Елену Сергеевну» в 1983 году, сразу же после «Вокзала для двоих», тогда это была бы, несомненно, бомба. Сейчас же наличие других лент, разрабатывавших аналогичные проблемы, в какой-то степени снизило эффект воздействия «Елены Сергеевны». Так же как, впрочем, создание нашей ленты в чем-то обесценило другие картины. Как я неоднократно говорил, книги,

фильмы, пьесы надо выпускать к читателю и зрителю немедленно, ибо каждое произведение создается в контексте времени.

Итак, я прочитал пьесу Людмилы Разумовской в октябре 1982 года. Впечатление было очень сильным, как говорится, «обухом по голове». Я тогда даже подумал, что, вероятно, вещь написана учительницей, с таким знанием дела все было изображено. Но при знакомстве с автором выяснил, что Разумовская — профессиональный драматург, и что эта пьеса у нее — не первая. Из-за смерти Брежнева, как я говорил выше, поставить тогда этот фильм мне не позволили. Любопытна судьба пьесы. Написанная в 1980 году, она была поставлена в двух театрах, в Ленинграде и Вильнюсе, на малых сценах, то есть ее могло посмотреть ничтожное число зрителей. Но чистота идеологии превыше всего! И вскоре последовал руководящий окрик, спектакли были сняты, запрещены. А затем случилось неслыханное: на одном из заседаний секретариата ЦК КПСС — это было во времена К. У. Черненко — один вопрос, в частности, был посвящен пьесе «Дорогая Елена Сергеевна». И у пьесы был отобран «ЛИТ», то есть данное ранее цензурное разрешение на постановки в театре. Я даже не знал, что такое у нас случается. Это было нечто беспрецедентное. В общем, пьеса из легальной стала подпольной. И от мысли сделать по ней фильм пришлось в то время отказаться. Тогда я ушел в классику, поставил «Жестокий романс». Но с приходом к главному государственному рулю М. С. Горбачева многое изменилось, и я решил все-таки осуществить экранизацию пьесы. Она сидела во мне, проблемы, которые поднимала пьеса, мне казались по-прежнему важными. В производство мы вошли, правда, под псевдонимом «Последний экзамен», чтобы какой-нибудь руководящий ревнитель, не желающий поступаться принципами, не забил тревожно в идеологический колокол и не торпедировал бы съемки.

Постановка «Елены Сергеевны» для режиссера была делом «невыгодным». В вещи не предполагалось ничего такого, что могло бы «украсить» фильм, сделать его «смотрибельным». Судите сами — одна декорация, типовая стандартная крошечная квартирка учительницы и всего пять персонажей, из которых четыре — десятиклассники — по всей вероятности, играть их станут непрофессионалы. Ни погонь, ни трюков, ни массовок, ни эротики, ни песенок, ни танцев, ни наличия кинозвезд, — в общем, ничего такого, что помогло бы режиссеру сделать фильм завлекательным, зрелищным. Постановщик оказывался в труднейшем положении, как бы «голым», ибо множество кинематографических средств воздействия отпадало. Не легче

было художнику и оператору. Вещь давала художнику минимальные возможности для фантазии. Но своим видением небогатой квартиры, ее обстановкой, реквизитом, тем, что висело на стенках, художник должен был рассказать и о характере героини, и о ее склонностях, и о ее социальном укладе. Работа предстояла снайперская, и А. Т. Борисов, как мне представляется, справился с этим великолепно. А что делать оператору? Как добиться динамики съемочной камеры, когда в кадре все время «болтают» персонажи. В. Алисов, взвалив аппарат на плечо, стал как бы тенью действующих лиц. Благодаря легкой подвижной камере нам, как мне кажется, удалось избавиться от статики, которая подстерегала нас в каждом эпизоде. В общем, «Дорогая Елена Сергеевна» была одной из самых сложных (из-за отсутствия вспомогательных режиссерских средств) картин.

Когда ставишь какую-либо вещь, то это в идеале процесс взаимозависимый. С одной стороны, ты интерпретируешь произведение так, как его видишь, придаешь ему свою интонацию, свою окраску, а, во-вторых, если ты не режиссер-насильник, то само произведение ведет тебя, диктует приемы, манеру изложения. Конечно, определенная «борьба» с пьесой у меня происходила. Пьеса была насыщена обилием диалогов, причем частенько бумажные десятиклассники «шпарили» весьма выспренние, далекие от жизненной правды тексты. Нравственные, политические намерения автора, ее антипатии (совпадающие с моими) чересчур выпирали. Монологи выглядели излишне публицистическими. Было слишком много дидактики. В условном искусстве, каким является театр, это могло иметь место, но в реалистическом фильме сразу стало бы фальшивым, резало бы слух. Следовательно, надо было подмять диалоги, не изменяя их сути, под разговорный, молодежный жаргон. И здесь мне очень помогли исполнители. Если вопрос с актрисой на роль учительницы решился сразу, — я давно люблю и почитаю пронзительный, трогательный талант Марины Нееловой, — то остальных исполнителей пришлось искать и делать кинопробы. Я стал искать среди реальных десятиклассников. Было немало поисков, репетиций, кинопроб, прежде чем мы остановились на исполнителях. Наташа Щукина и Дима Марьянов (после фильма — студенты театрального училища им. Б. Щукина, а ныне артисты-профессионалы) были найдены в школьном театре, где они оба играли в спектакле «Доброй охоты» по книге Р. Киплинга «Маугли». Федя Дунаевский перед этим снялся в главной роли в ленте К. Шахназарова «Курьер», а у Володи Тихомирнова, солиста балета, тоже имелся небольшой киноопыт. Главное, что по возрасту, по психофизическим данным юные исполнители

соответствовали персонажам. Кроме того, я использовал ребят в качестве своего рода «ревизоров» диалога. Каждую фразу мы пропускали через личный опыт молодых исполнителей, используя знание среды, а также их субъективные особенности. Я старался тем самым приблизить диалог к жизни. Но когда я говорил, что не только ты ведешь произведение, но и оно тебя ведет, я имел в данном случае в виду ту жестокость, которой была пропитана ткань пьесы. Все сюжетные перипетии исходили из безжалостности, немилосердности юных героев. Причем, как мне казалось (именно это было интересным для меня), — о своей бессердечности герои даже не подозревали. Подлинное «я» каждого раскрывалось по мере движения событий и во многом неожиданно для самих героев. Они до визита к учительнице сами не подозревали о своих дурных наклонностях, не догадывались, на что способны. Делать ленту о заведомых уголовниках, которые пришли вышибить из учительницы необходимое им любыми средствами, представлялось мне примитивным, обедняющим жизнь. Куда глубже было бы начать сюжет почти с пустяка, с неловкой просьбы милых симпатичных десятиклассников и постепенно, шаг за шагом, довести его до раскрытия их внутренней сущности, до показа ужасного финала. Было важно проследить, как каждый последующий шаг молодых людей, открывая в них новое, гнусное, отрезает им путь к отступлению в добро, вынуждает их подняться на следующую ступень насилия. То есть, хотелось спрятать, скрыть, по возможности уничтожить авторский волюнтаризм, диктующий действия молодым персонажам, хотелось постараться придать их поступкам естественность жизненного развития. По сути, фильм — единоборство учительницы и четырех юных существ, которые в сумме как бы создают один многогранный молодежный образ. Противостоит им сорокалетняя учительница, шестидесятница по убеждениям, идеалы которой тоже несколько проржавели под влиянием затхлого времени. И тем не менее, в главных своих критериях — что такое честь, добро, правда, любовь, — она осталась на праведных, истинных позициях. Конечно, лживая педагогическая система проникла в поры Елены Сергеевны, конечно, порой она не замечает, как декламирует набившие оскомину идейные пошлости, общие места. Конечно, коррозия, поразившая все наше общество, затронула и ее. По-моему, Неелова донесла все это тонко, филигранно, одновременно с горечью и симпатией к своему персонажу. Надо признать, что молодежь выписана и сыграна более негативными красками. Но когда мне говорят, что я сделал фильм, направленный против молодежи, я не могу с этим согласиться. Это — чушь! «Дорогая

Елена Сергеевна», в первую очередь, — рассказ о крахе поколения, к которому принадлежит учительница. Эта страшная ночь в квартире Елены Сергеевны раскрывает ей глаза на бессмысленность ее работы и жизни. Ибо педагогический результат оказался противоположным ее желаниям и намерениям. Эта ночь обнажает полное жизненное и профессиональное фиаско учительницы. Фильм, во вторую очередь, — рассказ о том, куда привели юношей и девушек фальшивые лозунги, вранье, показуха — те нормы, по которым жили — да во многом живут и сейчас — взрослые. И в-третьих, фильм показывает, каким же уродливым взросло юное поколение, воспитанное на лживых, фальшивых постулатах. Циничные, жестокие, бездуховные, эгоистичные парни и девчата, которые не остановятся ни перед чем для достижения своих корыстных целей. Но это не столько их вина, сколько их беда! Однако в том, что запальчиво декларируют десятиклассники, немало горькой правды, колких, жестоких и справедливых разоблачений. Вопрос только в том, ради чего режется эта самая «правда-матка». К сожалению, в данном случае — для того, чтобы оправдать собственные подлости.

Ребята-исполнители так беззаветно отдавались работе, так натурально выглядели в ролях подонков, были столь неистовы, что я постепенно начал перекладывать на них свое отношение к персонажам. Я начал отождествлять исполнителей с героями и потихоньку ненавидел их. Каждый вечер, когда я возвращался со съемки домой, у меня болело сердце. «Боже, чем я занимаюсь на старости лет, — говорил я себе. — Какой ужас жить в таком обществе, среди таких чудовищ. Что будет со страной?..»

Вероятно, чувство, испытываемое мною, говорило о полной отдаче и режиссера, и артистов ситуациям фильма и его персонажам, когда игра воспринималась уже взаправду, как сама жизнь. (Признаюсь, каждый раз, когда я смотрю эту картину, у меня портится настроение, начинает покалывать в сердце, депрессия охватывает меня. Обычно после всех моих картин зрителю хочется жить. И, пожалуй, это единственная моя лента, после которой жить как-то не хочется. Поэтому из инстинкта самосохранения я стараюсь смотреть «Дорогую Елену Сергеевну» как можно реже. Я ничуть не жалею о том, что сделал эту ленту. Для меня «Дорогая Елена Сергеевна» — это крик, это предупреждение. Фильм ставит, как мне кажется, безжалостный диагноз болезни нашего общества. На излечение этой болезни, думается, потребуется немало десятилетий, и то при условии, что наша нынешняя социальная система превратится в нормальную, демократическую, человеческую, правовую.)

МАЙ. Фирма «Мелодия» затеяла выпуск моей пластинки. В нее должны войти песни на мои стихи, которые сочинили композиторы Андрей Петров, Сергей Никитин, Александр Блох. Песни поют Л. Гурченко, А. Фрейндлих, Н. Караченцов, В. Пономарева, О. Басилашвили, Татьяна и Сергей Никитины. А также на пластинке должно быть около двадцати стихотворений в авторском исполнении, то есть в моем. Несколько вечеров режиссер пластинки Э. Верник бился со мной, как с чтецом. Я очень старался. И еще раз понял: актер — труднейшая профессия. Наконец-то записали...

ИЮЛЬ. В библиотечке «Огонька», приложении к журналу, вышла крохотная, ценой в 15 копеек, книжечка моих стихотворений «Внутренний монолог». Событие для меня не ординарное. Скорее всего, это, как говорят в Одессе, сразу две книги — первая и последняя одновременно. Признаюсь, я не считаю себя профессиональным поэтом. И вообще поэтом. Но поэзию и поэтов люблю, недурно знаю. И некоторую слабость к собственному сочинительству испытываю. Думаю, потребность писать стихи появилась у меня оттого, что кинематограф — искусство коллективное. Несмотря на примат режиссера, на его доминирующее положение в создании фильма, каждая кинолента — это сплав дарований (или бездарностей) и сценариста, и актеров, и оператора, и композитора, и художника, и, разумеется, постановщика. Ну, а создание стихотворения — это индивидуальный процесс, очень личный, глубоко интимный... Причем, честно говоря, процесс совершенно неуправляемый. Иногда стихи возникают часто, чуть ли не каждый день, а иной раз не появляются по нескольку месяцев. Причем это не зависит от занятости или загрузки. Факт сей лишний раз говорит о моей непрофессиональности в поэтическом смысле...

Как постепенна смена возраста,
и как расплывчаты приметы.
В усталой и осенней взрослости
бушуют отголоски лета.

Но вот придвинулось предзимье...
И, утренним ледком прихвачено,
Вдруг сердце на момент застынет...
А в нас еще весна дурачится.

Такая вот разноголосица,
смешные в чем-то несуразности:
и детства отзвуки доносятся,

и смерть кивает неотвязная.

* * *

В трамвай, что несется в бессмертье,
попасть нереально, поверьте.
Меж гениями — толкотня,
и места там нет для меня.

В трамвае, идущем в известность,
ругаются тоже и тесно.
Нацелился, было, вскочить...
Да, черт с ним, решил пропустить.

А этот трамвай — до Ордынки...
Я впрыгну в него по старинке,
повисну опять на подножке
и в юность вернусь на немножко.

Под лязганье стрелок трамвайных
я вспомню подружек случайных,
забытых товарищей лица...
И с этим ничто не сравнится.

Я все еще, как прежде жил, живу,
а наступило время отступленья.
Чтобы всю жизнь держаться на плаву,
у каждого свои приспособленья.

Я никогда не клянчил, не просил,
карьерной не обременен заботой...
Я просто сочинял по мере сил
и делал это с сердцем и охотой.

Но невозможно без конца черпать, —
колодец не бездонным оказался.
А я привык давать, давать, давать!..
и, очевидно, вдрызг поиздержался.

Проснусь под утро... Долго не засну...
О как сдавать позиции обидно!
Но то, что потихоньку я тону,
покамест никому еще не видно.

Богатства я за годы не скопил...
Порою жил и трудно, и натужно.
В дорогу ничего я не купил...
Да в этот путь и ничего не нужно.

АВГУСТ. Работа над сценарием по роману Владимира Войновича.

СЕНТЯБРЬ. Очевидно, потому, что я был первым лауреатом, получившим приз «Золотой Дюк» в 1987 году, на следующий год мне предложили стать председателем жюри Одесского кинофестиваля. Среди членов жюри были Виталий Коротич, Михаил Жванецкий, Илья Глазунов, Никита Богословский...

Из фильмов, представленных на конкурс, две ленты поставили мои ученики: Юрий Мамин, работающий на «Ленфильме» («Фонтан»), и Вагиф Мустафаев из Баку («Мерзавец»), Кроме того, в конкурсе участвовали «Игла» Рашида Нугманова, режиссера из Казахстана, с Виктором Цоем в главной роли, ленфильмовская картина «Господин оформитель» Олега Тепцова, попавшая на Одесский конкурс явно по недоразумению, «Воры в законе», нашумевший бестселлер Юрия Кары со студии им. М. Горького и «Убить дракона» Марка Захарова по пьесе Евгения Шварца.

Критерии оценки, которые я предложил членам жюри, были такие: 1) Фильм должен быть занимательным, чтобы было интересно смотреть; 2) Фильм должен быть произведением искусства; 3) Фильм должен содержать в себе прогрессивный, морально-нравственный или гражданский, заряд. Соединение всех трех компонентов в одной кинокартине и определяло победителя. По единогласному мнению всех членов жюри (причем я нарочно высказывался в обсуждении последним, чтобы никак не давить, не воздействовать на решение жюри) приз «Золотой Дюк» был присужден ленте Юрия Мамина «Фонтан». Зрительское же жюри присудило фильму Юрия Кары «Воры в законе» специальный приз под названием «Три К», что означало: «Кич, Коммерция, Конъюнктура». Но наше, профессиональное, жюри к этому не имело никакого отношения.

P.S. Не скрою, мне было радостно, что на фестивале были представлены ленты моих учеников. Году в семьдесят восьмом я начал преподавать на Высших режиссерских курсах, вести мастерскую комедийного фильма. Сейчас мои бывшие студенты, многие, во всяком случае, вышли на большой экран, и я переживаю незнакомое мне раньше, приятное чувство «отцовства». «Праздник Нептуна» был дебютом Юрия Мамина, а

после «Фонтана», который нахватал еще и международные призы, Мамин сделал новые комедии «Бакенбарды» и «Окно в Париж». Фильм «Защитник Седов», талантливо снятый Евгением Цымбалом (это его дебют) рассказывает о мрачных событиях 37-го года. Снятый по рассказу прекрасного писателя Ильи Зверева, фильм Цымбала собрал целый букет наград, включая европейского «Оскара». Потом молодой режиссер перенес на экран «Повесть непогашенной луны» Бориса Пильняка. Но фильм был закончен тогда, когда наше кино уже не могло прорваться на экраны, и эту ленту мало кто видел.

«Черный монах» — экранизация А. П. Чехова. Этот фильм Ивана Дыховичного был награжден на Венецианском фестивале призом за лучшее изображение. А потом он поставил «Прорву». Исаак Фридберг за свою «Куколку» — фильм жесткий, правдивый, мастерский — получил две премии на престижном кинофестивале в Западном Берлине. С успехом прошел у публики и не был обделен вниманием критики «Мерзавец» Вагифа Мустафаева. «Долой коммерцию на любовном фронте» — весьма любопытный эксперимент. Это экранизация рассказа Михаила Зощенко, сделанная Михаилом Солодухиным в двух временах. Один и тот же сюжет был разыгран режиссером дважды — во времена, когда он был сочинен писателем (конец двадцатых — начало тридцатых годов), и в наши дни. В обоих случаях играли одни и те же актеры.

ОКТЯБРЬ. Запуск в производство фильма «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина».

НОЯБРЬ. Премьера «Забытой мелодии для флейты» в Кеннеди-центре в Вашингтоне.

ДЕКАБРЬ. Выдвижение меня кандидатом в народные депутаты СССР.

1989 год

ЯНВАРЬ—МАРТ. Когда меня на собрании трудового коллектива «Мосфильма» выдвинули кандидатом в депутаты (я об этом предварительно не знал!), то я несказанно удивился, был попросту ошарашен. Если бы несколько лет назад мне бы сказали, что меня, беспартийного, комедиографа, выдвинут в парламент страны, я решил бы, что надо мной издеваются. Честно говоря, я немного одурел от лестного предложения. Вероятно, только этим можно объяснить то, что я немедленно не взял самоотвода. Больше того, я прервал заграничную командировку, чтобы принять участие в окружном предвыборном собрании. Доверенными лицами у меня были люди талантливые и умные — режиссер Марк Захаров и актер Леонид Филатов. Моя команда

даже заготовила плакат: «Должен быть хоть один член парламента с чувством юмора!» Но чувство юмора настолько отсутствовало среди шестисот разъяренных выборщиков, что я дал знак своей команде, чтобы этот плакат не демонстрировали. Он мог вызвать обратное действие. Моими соперниками оказались академик Сахаров, министр Ельцин, историк Афанасьев, журналист Черниченко, военный историк Волкогонов, космонавт Леонов, преподаватель марксизма Института международных отношений Ашин, два врача, начальник автобазы, пилот гражданской авиации, всего, в общем, 16 человек. Тогда это было рекордное количество кандидатов на одно место. Потом Сахаров баллотировался по Академии наук, а Ельцин и Афанасьев ушли в другие округа. У одного кандидата нервы не выдержали, и он взял самоотвод. К сожалению, это был не я. Осталось нас двенадцать конкурентов. Я написал очень прогрессивную программу и начал встречаться с избирателями. Участвовал я и в теледебатах. Встречи с избирателями — это совсем не то, что встречи со зрителями. На встречах со зрителями присутствуют, как правило, почитатели, люди, интересующиеся кинематографом, в общем, публика весьма интеллигентная. Избиратели — это совсем другое, это — народ во всем его многообразии. Главную активность несут домохозяйки и пенсионеры, ибо работающие в это время на службе. Все встречи с избирателями происходили в утренние часы, так как вечерами залы были заняты платными мероприятиями. Часть избирателей, недовольная жизнью, считает себя твоими судьями, другая часть, тоже недовольная жизнью, болеет за других кандидатов и пришла с намерением загнать тебя в угол. Есть, конечно, и сторонники, впрочем, тоже недовольные жизнью. Есть и такие, которые говорят: «Потеряем хорошего режиссера, приобретем плохого политика». Некоторые, при бурной поддержке остальных, требуют от тебя конкретных действий. Эти некоторые, естественно, тоже недовольны жизнью. Вообще довольных жизнью среди избирателей я не встретил. Может, мне просто не повезло.

От меня, в частности, хотели, чтобы я провел метро в Солнцево (это пригород Москвы). Когда я впервые услышал это требование, у меня потемнело в глазах. Я точно знал, что сделать этого не сумею, мне такое не по плечу. Кроме того, меня обязали закрыть три экологически вредных завода. А я вместо того, чтобы обещать, сказал, что я их к чертовой бабушке взорву. Мое легкомыслие не понравилось избирателям. Они были настроены серьезно. Еще я должен был построить школу, детский сад и провести асфальтовую дорогу, сейчас уже запамятовал куда. Признаюсь, я о себе всегда был недурного мнения, но, честно

говоря, не в такой степени. Все эти требования (их еще называют красиво «наказы избирателей») сопровождались угрозами, что иначе меня не изберут, а отдадут голоса за моих конкурентов, которые обещали все это сделать. И тут я дрогнул. Обещать, что я совершу эти поистине геракловы подвиги, я не решился. Больше того, я понял, что сгоряча схватился вовсе не за свое дело. Я вспомнил замечательную фразу из старого протазановского фильма: «Самое главное в профессии вора, а также святого — это вовремя смыться...» И вспомнил ее своевременно. Было еще одно обстоятельство. Пожалуй, главным моим соперником был журналист Юрий Дмитриевич Черниченко. Он страстно желал стать народным депутатом. У нас с ним одна и та же группа идеологической крови. А нигде, ни в одной стране, одна партия не выставляет двух своих членов на выборах на одно место — они могут только помешать друг другу. И я решил тихо сойти с дистанции, ибо самоотвод брать уже было поздно. Я не поехал на радиодебаты кандидатов, а предпочел отправиться в это время в больницу и навестить больного друга. Имея в руках мосфильмовскую типографию, я мог бы заклеить весь избирательный округ своими листовками. А хорошие слова о себе я бы уж постарался сочинить. Все-таки я член Союза писателей. У конкурентов типографская кишка была тонка. Но я не выпустил ни одной листовки. Я хотел занять третье место. Ни в коем случае не второе. При третьем месте я не участвовал бы в переголосовании, которое должно было состояться два месяца спустя после первых выборов. А бронза, при том что я не предпринял никаких усилий к депутатству, меня вполне бы устраивала. Конечно, оказаться где-нибудь на десятом, одиннадцатом месте — это был бы щелчок самолюбию. Так и вышло. По числу голосов я был третьим, что меня полностью удовлетворило. При переголосовании победил Ю. Черниченко, что меня тоже полностью удовлетворило. По моей просьбе к Черниченко перешли голоса тех, которые, хорошо ко мне относясь, считали, что я действительно мог бы быть депутатом. Они ошибались, но огромное им за это спасибо. Так что итогами выборов в нашем округе я очень доволен...

ЯНВАРЬ—ИЮНЬ. Подготовительный период по фильму о Чонкине: поиски исполнителей, выбор натуры, многочисленные кинопробы, работа над эскизами декораций, поиск реквизита, подбор костюмов, поиски самолета ПО-2, посадки ПУКСа в деревне, переговоры с английской фирмой «Портобелло» и т. д.

МАРТ—АПРЕЛЬ. Приезд в СССР В. Войновича. Окончательная доделка сценария...

Тут придется прервать дневник, ибо эпопея с непостановкой

фильма о Чонкине требует подробного рассказа.

ПРОЩАЙ, ЧОНКИН

Работы над фильмом о солдате Чонкине по роману В. Войновича остановлены. Съемочная группа распущена. Реквизит конца тридцатых годов, собранный с огромным трудом и любовью, сдан в соответствующий цех «Мосфильма». Костюмы — штатские, крестьянские, военные, — сшитые и приобретенные, отданы в костюмерные студии, и другие съемочные группы растаскивают их для своих кинолент. Актеры — исполнители ролей освобождены от обязательств. Истраченные деньги списали, вернее, распределили и «навесили» на другие фильмы. Я — безработный. Таков итог усилий, забот, труда, нервотрепки, на которые было затрачено более полутора лет жизни.

Почему же это случилось? Что произошло? Для того чтобы читателю стало понятно, как это случилось, придется начинать «от печки».

Я прочитал роман Войновича где-то в конце семидесятых, когда признаться в том, что ты его читал, было опасно. Еще тогда у меня возникло желание сделать по «Чонкину» фильм. Но в те годы даже заикнуться об этом считалось безумием.

В декабре 1987 года я решил, что хотя время осуществить свое давнее желание еще не пришло, но надо опережать эпоху и начинать хлопоты. Тем более что гласность набирала темпы и, следовательно, работала в мою пользу.

Сперва я позвонил Войновичу (с которым был знаком лишь шапочно до его изгнания) в Мюнхен, где живет Владимир Николаевич. Я поинтересовался, как бы он отнесся к экранизации его романа на Родине? Автор принял это восторженно и прислал мне письмо, где, в частности, писал: «Мой роман о солдате Чонкине — книга глубоко русская, и я хочу, чтобы фильм по ней был снят в России, чтобы герои оригинала говорили по-русски...» В этом же послании Войнович сообщил, что права на экранизацию «Чонкина» проданы им английской фирме «Портобелло продакшн», и если на Родине кинокартина не будет снята, то постановка может быть реализована на Западе. «...И тогда Чонкину, — заканчивал письмо Войнович, — придется, возможно, под развесистой западной клюквой изъясняться по-английски или по-немецки...»

Получив благословение автора, я начал пробивать постановку картины. Предстояла тяжелейшая работа — надо было переломить официальное отношение к Войновичу как «диссиденту» и «очернителю», поднять вопрос о необходимости возвращения гражданства инакомыслящим изгнанникам,

легализовать роман Войновича, добиться публикации для начала хотя бы фрагментов из книги, публично заявить о своем намерении экранизировать «Чонкина». Прежде чем вступать в переговоры с западной фирмой, у которой права на экранизацию (а я, как частное лицо, не имел на это полномочий), надо получить «добро» на постановку от наших инстанций. И я энергично принялся за эту деятельность: давал интервью разным газетам, писал статьи, добивался публикации фрагментов из «Чонкина», писал к ним предисловия и послесловия, вел переговоры с руководством Госкино и «Мосфильма», по первоначалу, правда, безрезультатные. Тем временем в Лондоне, разумеется, от Войновича, узнали о моих поползновениях и стали бомбардировать «Мосфильм» телексами, что они, мол, хотят с нами сотрудничать. А что им отвечать, когда у нас никто «не мычал и не телился». Ну, ответы англичанам сочиняли, как водится, уклончивые, — мол, Рязанов в отпуске или еще какую-то подобную белиберду. Кинематографические руководители были не то чтобы против запуска ленты в производство, но, честно говоря, побаивались такого поступка.

В поисках выхода из тупика я обратился за помощью и поддержкой в Союз кинематографистов СССР, организацию смелую и прогрессивную.

Вот выписка из решения секретариата нашего Союза:

> Поддержать идею студии «Ритм» киностудии «Мосфильм» об экранизации романа В. Войновича «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина» кинорежиссером Э. А. Рязановым...

Для того чтобы конкретно озадачить Госкино, надо было положить на стол сценарий будущего фильма, ибо на посланный сценарий (это же документ!) необходимо в двухнедельный срок дать автору какой-то определенный ответ. И я сел сочинять киноверсию. Я был влюблен в роман и работал с удовольствием. Поскольку трамвай, то есть сценарий, не резиновый, приходилось что-то сокращать, выбрасывать. Делал я это каждый раз с огорчением — жалко было. Досадно, что мы не могли писать сценарий вместе с Войновичем, ибо жили в разных государствах, а граница тогда все еще была на огромном ржавом замке. Во всяком случае, мы поддерживали телефонную связь, Войнович знал о том, что я делаю сценарий, знал о поддержке Союза кинематографистов. И у него, и у меня появилась уверенность, что фильм, несмотря ни на что, состоится. Да и время шло нам навстречу. Летом 1988 года сценарий был готов, его мгновенно обсудили в нашем объединении «Ритм», которым руководил

режиссер Георгий Данелия, приняли и послали на утверждение в Госкино. Но Госкино долго-долго молчало и делало вид, что никакого сценария не получало. Давно уже прошли положенные две недели, но не последовало ни ответа, ни привета.

Пока сценарий лежал в Кинокомитете, наступило время подумать об английской фирме. Честно говоря, наличие «Портобелло продакшн» меня беспокоило. Нам англичане в создании фильма о Чонкине были совершенно ни к чему. Съемки надо было вести в русской деревне, а не в английской, играть должны были русские актеры, а не заграничные. Вообще всю ленту надо было сделать ядреной, с элементами ерничества, близкой к лубку, ибо вещь глубоко национальная. И при этом сугубо реалистическую. Иностранное вмешательство было в данном случае крайне нежелательным. Но закавыка состояла в том, что англичане без нас могли обойтись, а мы без них, одни, снимать картину не имели права. У них была лицензия на съемки «Чонкина». На Западе распространена форма, при которой кинокомпания или фирма приобретает у писателя право на экранизацию произведения. То есть, по сути, накладывается «лапа» на книгу, чтобы другой продюсер не мог ее перехватить. В этом случае автору произведения выплачивается небольшая (по западным меркам) сумма и, если кинофирма в обговоренный срок не создаст кинофильм, это право, англичане называли его «опшен», кончается, и автор снова волен распоряжаться своим сочинением. Как правило, «опшен» заключается сроком на полтора года и может быть продлен фирмой на год при условии выплаты дополнительного вознаграждения. Что уже было сделано. И срок «опшен» истекал 18 ноября 1988 года. В случае же, если кинокомпания создает фильм, то она обязана уплатить сочинителю кругленькую сумму.

Итак, я без англичан снимать не мог. Коопродукция, к чему сладостно стремятся иные наши кинематографисты, была мне навязана изначальной ситуацией. Есть поговорка — «если насилие неизбежно, то расслабься и получи удовольствие». В нашем случае уклониться от насилия оказалось невозможным. Но сначала надо было все-таки запуститься в производство на Родине. Генеральный директор «Мосфильма» В. Н. Досталь сказал мне, что, как только он увидит в советской печати публикацию с фамилией Войновича, он в тот же день запустит меня в производство. Первым смельчаком оказалась «Неделя», где с моей подачи в октябре 88-го появился фрагмент из «Чонкина», фрагмент предваряло мое небольшое интервью. В тот же день, утром, я позвонил генеральному директору.

— Вы видели сегодняшнюю «Неделю»? — спросил я

Владимира Николаевича.

— Видел, — лаконично ответил Досталь. — Готовим приказ о запуске.

Досталь оказался человеком слова, а решиться ему на запуск фильма в той ситуации, когда кругом все блокировалось, было непросто. Досталь совершил мужественный гражданский поступок, и я оценил его по достоинству. Итак, мы стали существовать легально, правда, из предосторожности под псевдонимом «Ваня и Аня», чтобы не дразнить гусей.

Начались официальные переговоры с англичанами.

Нам было известно, что права «Портобелло» на экранизацию кончаются 18 ноября 1988 года. Мы надеялись, что, если немного потянем, сможем освободиться от англичан и работать без них. Но оказалось (а мы были не очень-то компетентны во всех этих делах), что фирма вроде могла продлить свои полномочия еще на один год, что это как бы входило в первоначальный договор с Войновичем. Что ж! Раз англичане хозяева ситуации до ноября 1989 года, придется сотрудничать.

Фирма «Портобелло» — сравнительно молодая, небольшая компания. «Чонкин» должен был стать первым масштабным детищем фирмы. Директор ее Эрик Абрахам женат на чешке, Кате Краузовой, которая знает русский язык. Она прочитала книгу Войновича в оригинале, и так вот получилось, что «Портобелло» приобрела права на экранизацию «Чонкина». Я сперва недоумевал — зачем англичанам фильм специфически русский, с ярко выраженным национальным юмором, но, думаю, случилось это потому, что жена директора фирмы — славянка. Прежде чем входить в переговоры с нами, англичане посмотрели мои кинокартины «Вокзал для двоих», «Жестокий романс», «Забытая мелодия для флейты», «Служебный роман». Они не хотели сотрудничать с котом в мешке.

Поначалу все шло замечательно. Англичане предложили нам аппаратуру, которая неизмеримо лучше нашей, кинопленку, которую с отечественной даже неудобно сравнивать, свою запись звука, что нам и не снилось, согласились на поголовное участие русских артистов и на съемки в подлинной российской деревне. Казалось, что может быть прекраснее. По сути, нам предложили «одеть» фильм во все заграничное (я имею в виду технику), не поступаясь ничем отечественным. Правда, было еще одно условие, что фирма имеет приоритетное право влиять на художественную сторону фильма. Прежде чем начнутся съемки, англичане должны были одобрить сценарий, эскизы декораций, костюмы, натуру, выбранную нами для съемок, и утвердить актеров — исполнителей ролей. Что означал этот пункт, мы,

наивные дикари, даже не подозревали. Мы находились в состоянии эйфории, не догадываясь о том, что готовит нам судьба.

Для того чтобы создать окончательную версию сценария, нам необходимо было поработать с Войновичем вместе. Для этого требовалось организовать приезд писателя в СССР. Встретиться нам на нейтральной территории было бы гораздо легче, но я не хотел этого.

Для Войновича факт приезда на Родину, отторгнувшую его, был полон огромного смысла. И для дела перестройки, как мне казалось, это было бы полезно. Но никто не хотел приглашать. Ехать по зову Союза писателей, исключившего его из своих рядов, Войнович не желал. Да и писатели тоже не спешили звать. Госкино и «Мосфильм» в этом вопросе тоже скромничали. Ситуация опять стала тупиковой.

А пока подготовка к съемочному периоду развернулась вовсю. Съемки должны были начаться в середине июня, так что приходилось торопиться. Мы вели работы широким фронтом: ездили в киноархив смотреть старую кинохронику, изучали журналы, газеты, фотографии конца тридцатых — начала сороковых годов. Гримеры всматривались в прически, костюмеры — в особенности одежды той эпохи. Второй режиссер искал реквизит — предметы быта того времени, шли поиски летающего «кукурузника», самолета-биплана ПО-2, 1927 года рождения. Художник рисовал эскизы, велись репетиции с кандидатами на роли, снимались кинопробы с актерами. Мы регулярно ездили на выбор натуры. Об этом следует сказать особо.

Заявились мы однажды в один райисполком, объясняем: надо найти деревню сорок первого года. Чтобы была скверная дорога, чтобы в центре была бы разрушенная церковь, чтобы крыши домов были крыты дранкой или соломой. В райисполкоме посоветовали: «Вам надо ехать в колхоз „Мечты Ильича“». Они не шутили, не глумились. Тогда (да, по-моему, и сейчас) все колхозы назывались: или «Огни коммунизма», или «Ленинский путь», или «Свободный труд»...

Пожалуй, самое тяжкое, самое гнетущее впечатление за последние годы я испытал именно тогда, когда искал деревню для съемок.

Действие книги происходит в сорок первом году в центре России. Мы поездили по Калининской, Ярославской, Рязанской и Московской областям. Более страшной картины представить себе трудно. Жуткие дороги. Если асфальт, то это стиральная доска; проселки такие, что все время увязал наш «микрик» — не столько он нас вез, сколько мы его волокли на себе. Отсутствие

магазинов, а если есть магазин, — отсутствие продуктов. Деревни разрушены, опустошены, сожжены, растащены, брошены. Русская деревня, в которой прежде дома стояли строем, напоминает сейчас рот старика, где отдельные избы торчат, словно последние зубы. Есть села, где нет воды, нет колодцев. Мы подвозили старух, которые, сгибаясь, волокли мешки с продуктами по восемь километров от ближайшего сельпо. В одно село приехала автолавка. Я видел, как крестьянка купила 300 штук яиц, привезенных в деревню из города. Ее соседка купила целый мешок буханок хлеба. От этой противоестественной картины брала оторопь, становилось жутко.

Почти в каждой деревне — руины прекрасных некогда церквей. Из их куполов, обрушившихся крыш росли березки и прочий кустарник. От этих поездок (а мы повидали с полтысячи деревень и сел) возникало ощущение, что крестьянство много десятилетий находилось под оккупацией. Сколько нужно было приложить стараний, чтобы так расправиться с собственной деревней, с собственным народом, с собственной архитектурой. После каждой поездки я возвращался больной, разбитый, раздавленный, со скверным настроением... Было ясно, что наша сельская жизнь поражена метастазами, казалось, что деревню невозможно поднять, что она умерла...

Тем временем произошло очень важное для нас событие. Журнал «Юность» в трех номерах, в № 12 за 1988-й и в №№ 1 и 2 за 1989 год, опубликовал роман В. Войновича. С одной стороны, это было замечательно. Книга перестала быть явлением эмигрантской литературы, а стала явлением литературы советской. Но одновременно с этим пришли в движение и те, кого возмутила книга Войновича...

По-прежнему казалась неразрешимой проблема приезда Войновича в Москву. По личному приглашению, что нетрудно было устроить, Владимир Николаевич приезжать не намеревался. И тогда я опять обратился за помощью в Союз кинематографистов СССР, членом которого Войнович никогда не был. Руководство Союза, понимая, что приезд Войновича необходим для работы над сценарием, послало приглашение ему и его семье и, больше того, позаботилось о жилье. Войновича тепло встретили в аэропорту друзья, родные, близкие. Встречу снимало телевидение. Журналисты наперебой брали интервью. Полтора месяца, пока писатель жил в Москве, его лицо очень часто мелькало на телевидении, все газеты печатали интервью с ним. Войнович оказался вовлеченным в вихрь событий — публикации его произведений, репетиции, премьеры, договоры с издательствами, почти каждый день в гостях, — единственное, на что у него не

было времени, так это на работу над сценарием.

У Войновича было много встреч с читателями. Я выступал на некоторых из них, а одну, в Доме кинематографистов, даже вел. Как сказал мне человек «из публики», то есть лично с Войновичем не знакомый, у него сложилось впечатление, что писатель вел себя по отношению к аудитории заносчиво, так, будто именно те, кто сидел сейчас в зале, были виноваты в высылке Войновича из страны. Он все время обвинял и задирался, доказывая свою независимость и непримиримость. Иных людей в зале это обижало, но, думаю, подобное злопамятство порождено глубокой обидой и, кроме того, свойственно характеру этого человека. Его постоянная агрессивность против строя и системы, недовольство страной, к сожалению, были очень даже не безосновательны и питались нашей усиливающейся нищетой, пустыми магазинами, выпадами военных против самого Войновича и, вообще, тем, что хорошие начинания у нас, как правило, принимают уродливые формы. А его едкий сатирический глаз ничего не пропускал мимо. Владимира Николаевича оскорбляло то, что ему не возвращали советское гражданство, не восстанавливали справедливость.

— Я не просил, чтобы меня лишали подданства, — говорил Войнович, — и не буду просить, чтобы мне его возвратили...

Я, кажется, одним из первых в нашей печати («Московские новости» за июнь 1988 г.) поднял вопрос о том, что идеологическим изгнанникам, правительство обязано вернуть советское гражданство, причем вернуть без всяких условий и ультиматумов, без просьб с их стороны. Я считал, что аморально отнимать то, что принадлежит человеку по рождению. Людей за инакомыслие с брежневским правительством высылали, принуждали к отъезду, разрешали выехать на время и тотчас же захлопывали шлагбаум. Указы о лишении гражданства были тайными и от этого совсем непотребными. Среди изгоев были наиболее непримиримые, наиболее сильные, те, которым пришлось здесь трудней, чем другим. Казалось, именно им выпал самый тяжкий жребий! И вот время изменилось. Наконец-то изгнанники получили возможность приезжать на Родину! Как это было прекрасно! Как долго мы их ждали! Как мы радовались встречам с ними! Но постепенно что-то начало настораживать. В чем же дело? Что порой отравляло радость встреч? Иногда я видел в глазах приехавших насмешку и презрение к нам, в речах высокомерие и порой злорадство, иронию над нашей бедностью и отсутствием товаров. Нет, конечно, не у всех, конечно, у некоторых. А в это время творческая интеллигенция, как бы искупая вину за молчание в недалекие времена, когда тех

выдворяли из страны, не просто радовалась, но иной раз лебезила, заискивала, лезла из кожи. Вероятно, это была своеобразная форма просьбы о прощении. У некоторых из приезжих начал появляться мессианский тон; они стали снисходительно поучать, давать советы. Да, конечно, не их вина, что они оказались за пределами Отечества, что озлобились, что не простили. Не все, конечно. Я вспоминал строчки Ахматовой:

Я была тогда с моим народом
Там, где мой народ, к несчастью, был...

Они не могли быть со своим народом. Но часто с их стороны не хватало понимания, что тем, которые остались, выпала совсем не сладкая жизнь. Те, кто оставался здесь и не врал, писал правду, сочинял максимум возможного, протаскивал все, что можно было протащить через изощренные рогатки цензуры, — им было ох как нелегко! Невыносимо было тем, кто боролся за каждую фразу, за эпизод, кадр, чьи книги запрещали, а фильмы клали на полку. Целое поколение поднаторело в эзоповом языке, чтобы хоть иносказательно говорить своему народу правду. А разве легко было писать в стол без надежды на публикацию? Это очень горькая участь. И казалось, что так беспросветно будет всегда. Разве можно было в чем-нибудь упрекнуть Б. Окуджаву, Б. Ахмадулину, Д. Самойлова, Ю. Трифонова, В. Корнилова, О. Чухонцева, Б. Чичибабина, Ф. Искандера, Б. Васильева, А. Битова? А если вспомнить благородный поступок поэтов С. Липкина и И. Лиснянской, положивших после истории с «Метрополем» членские билеты Союза писателей и обрекших себя на жизнь прокаженных? Список людей порядочных, честных, не предавших себя можно было бы продолжить... Войнович, выступая на вечере в Доме кинематографистов, отвечая на записку, сказал:

— Если бы мне сейчас предложили выбор между Родиной и свободой, я бы выбрал свободу.

У него был достаточно горестный личный опыт, чтобы сделать именно такой выбор...

Когда вихрь встреч поутих, мы засели за работу. Мы просидели вместе бок о бок, что-то сочиняя, поправляя, сокращая, дорабатывая, дописывая. Единственное, о чем сожалел Войнович, что я уперся и выбросил сцену, где Гладыщев поит Чонкина самогоном из дерьма и того рвет. Мне не казалось, что эта сцена соответствует хорошему вкусу. Мы немного поспорили, и Войнович сдался. В остальном он одобрил наше общее детище. К сожалению, мне не пришло в голову предложить ему поставить на экземпляре свою подпись. Просто у меня не было опыта работы с

зарубежной фирмой.

Не успел Войнович отбыть в Мюнхен, как в газете «Ветеран» появилось письмо членов клуба «Золотая Звезда», в который входят Герои Советского Союза и полные кавалеры ордена Славы. Называлось это письмо «Кощунство». Письмо адресовалось главным редакторам журналов «Юность» и «Огонек». Приведу некоторые цитаты:

«Над чем смеется господин Войнович, что стало предметом его глумления? Прежде всего это первый день Великой Отечественной войны... Именно этот день всенародной скорби стал предметом осмеяния В. Войновича. Могли ли мы, фронтовики, в годы войны предполагать, что эта трагедия станет сюжетом для серии анекдотов?.. Вот уж поистине нет предела цинизму и издевательству!.. А как глумится В. Войнович над деревенскими женщинами и всеми жителями деревни Красное! Примитивизм мышления и поступков, животные чувства, похабщина, умственная отсталость — вот что приписал он им. Все это пронизано злобой ко всему советскому, ко всему русскому. Издевательство, брезгливость элитарного господина к „черной кости“ свидетельствуют об отсутствии у автора элементарной порядочности...»

Прочитав это письмо, я огорчился ужасно, у меня случился стресс, у меня заболело сердце. Я всегда испытывал и испытываю чувство безмерной, трепетной благодарности к тем, кто защитил Отечество от вторжения гитлеровских полчищ. Для меня подвиг народа в Великой Отечественной войне священен. Но почему же мы так однообразно суровы? Великий Гоголь говорил: «Разве комедия и трагедия не могут выразить ту же высокую мысль?.. В руках искусного врача и холодная, и горячая вода лечит с равным успехом одни и те же болезни. В руках таланта все может служить орудием к прекрасному, если только правится высокой мыслью послужить прекрасному».

У нас всегда уничтожали сатириков, считали их врагами. Вспомним хотя бы М. М. Зощенко. А насмешка, если хотите, — высший способ выражения любви к Родине со стороны сатирика, причем значительно большей и действенной любви, нежели высокопарные слова, заклинания и восхваления.

В нашей литературе было очень мало смешных писателей, и понятно почему. Трудно сочинять веселое при такой страшной истории. Трудно дается юмор народу, который вынес на своих плечах монголо-татарское иго, который впитал в свои гены многовековое крепостное право, который пережил послереволюционные десятилетия, где было все: и братоубийственная резня, и два голода 21-го и 33-го годов, и

уничтожение крестьянства, и великие репрессии, и страшная война, где мы победили, положив десятки миллионов человек, в четыре раза больше, чем противник. Наш народ никогда не жил хорошо. Ни до революции, ни после нее. И тем не менее именно чувство юмора способно сохранить нацию живой. Именно умение посмеяться, и в первую очередь над собой, говорит о живительной душе народа. Надо усвоить, что нация, не воспринимающая юмор, — мертва. А мы слишком уж часто бываем злобными, мрачными, грубыми, раздраженными, злопамятными. Национальный характер изменился к худшему, мы должны признать это... И, в частности, появление писем-окриков тому подтверждение.

Книга Войновича, если хотите знать, гимн русскому народному характеру, ибо в центре повествования два чистых, цельных образа — Ивана и Нюрки. Это два живых, естественных человека, которые смогли сберечь в себе опрятность души, честность, натуральность чувств — верность и любовь, доброту, способность к прощению, тягу к земле, страсть к труду, — и все это среди сталинского параноидального общества. Именно прекрасные черты, присущие главным героям книги, дороги автору и говорят о подлинном национальном русском характере, которым некогда мы славились.

Верно, в день начала войны крестьяне в романе Войновича не побежали в райвоенкомат, как хотели бы авторы письма «Кощунство», а рванули в сельпо за спичками, солью и мылом. Но, по-моему, это не клевета на народ. Напротив, это говорит о его здравом смысле, неверии в сталинский социализм, говорит еще о некоем «провидческом» даре крестьянства. Ибо как только становилось в стране нелегко, сразу исчезали товары первой необходимости. А что касается войны, то почти все мужики деревни ушли на фронт и своими жизнями заплатили за горькую Победу.

Это письмо не было одиноким. Некоторые отставные генералы занялись эпистолярным жанром. Пошли письма и в ЦК КПСС, и в газеты, и в Госкино с протестами против экранизации, с обвинениями в очернительстве, глумлении, святотатстве. Это все говорило еще и о том, что у нас привыкли видеть в искусстве покорную служанку, угождающую порой невежественному, безапелляционному мнению. Примитивный постулат, который нам вдалбливали в головы много лет, — «искусство в долгу перед народом» — заставил многих поверить в это. А искусство и литература — независимые субстанции и не подчиняются лозунгам и командному окрику. Но я для себя сделал выводы из писем принципиальных отставников и решил из

предосторожности снимать фильм в какой-то степени партизанским методом. Обычно, когда делается фильм с участием войск, армия помогает кинематографистам. Но я уже знал мнение Политического управления Вооруженных Сил и понимал, что если мы обратимся к военным за помощью, то будет просто отказ. Наша просьба наверняка вызовет могучий шквал, направленный на запрет ленты. Поэтому реликтовый самолет ПО-2 мы искали не в Военно-Воздушных Силах, а в гражданской авиации. А «красноармейцев», действующих в конце повествования, нашли среди курсантов одного из невоенных училищ.

Не могу сказать, что все это улучшало настроение и облегчало работу. Быть партизаном в своей стране во времена гласности — позиция несуразная. Я понимал, что ждет картину после того, как она будет готова, какой залп по ней даст военизированная пресса, какой поток организованных писем последует во все мыслимые и немыслимые органы. Но это светлое будущее я оставлял на потом. Сейчас надо было подготовиться к съемкам и найти общий язык с англичанами. А он, общий язык, никак не находился.

На роль Чонкина фирма «Портобелло» предложила Михаила Барышникова, блестящего танцовщика, кинозвезду, знаменитость. Но на роль Чонкина требовался исполнитель с крестьянскими корнями, в руках которого коса выглядела бы естественно, сельский говор был бы органичен, а деревенские манеры — натуральными. Все эти нюансы имели для меня огромное значение, так же, как, думаю, и для русского зрителя. Западная публика вряд ли оценила бы эти особенности, следовательно, для «Портобелло» все это тоже большого значения не имело. Целый день — часов семь — меня уламывали, чтобы я согласился на участие Барышникова. Я не был знаком с Барышниковым, ничего не имел против него лично, но предложить ему роль Чонкина — значило пойти против собственного режиссерского инстинкта.

Я попробовал влезть в шкуру Эрика Абрахама. Фирмач был намерен заработать, делая фильм. И это естественно. Имя Барышникова являлось гарантом, что западный зритель клюнет на нашу ленту. Суперзвезда, русский, оставшийся на Западе, снимается впервые в советской ленте — все это большой манок для рекламы. Есть чем завлекать. А без Барышникова нет никакой уверенности в возврате затраченных сумм. Но я был тверд, и англичане отступили, но, как потом выяснилось, временно. Итак, работа продолжалась. Сценарий переводился на английский, чтобы портобелловцы могли с ним ознакомиться. Подходили к концу кинопробы. Состав складывался первоклассный: Владимир

Стеклов (Чонкин), Наталия Гундарева (Нюрка), Иннокентий Смоктуновский (Моисей Соломонович Сталин), Михаил Филиппов (Миляга), Леонид Филатов (селекционер Гладышев), Георгий Бурков (председатель колхоза)...

И вот снова приехал Эрик Абрахам в сопровождении юристов. Они смотрели пробы. Реакция была довольно кислой. И снова была предпринята атака на меня с тем, чтобы я пригласил Барышникова. Мне предложили даже слетать на несколько дней в США, познакомиться лично, посмотреть претендента в драматическом шоу. Но я видел Барышникова в двух игровых лентах и уже имел свое мнение. И я наотрез отказался. И в этот момент, по сути дела, была решена дальнейшая судьба нашей ленты.

Через несколько дней мы получили сообщение из Лондона, что фирма «Портобелло» отказывается от дальнейшей работы с «Мосфильмом», ибо их не устраивают актеры и сценарий. Сценарий, мол, вообще написан не Войновичем, а одним только режиссером, актеры же не соответствуют ролям.

Действительно, несмотря на то, что я собрал для участия в нашей картине первую сборную страны (если так только можно выразиться об актерской команде), никто их на Западе не знал. Также никто не знал и имени постановщика фильма Рязанова. А к этому моменту мы уже строили декорации, заканчивалось шитье костюмов, на приусадебном участке Кузьмы Гладышева — селекционера-лысенковца — был посеян якобы выведенный им гибрид томата с картошкой, где на ботве должны были бы вызревать помидоры, а под землей — картофельные клубни. Этот гибрид, как знает читатель, был назван самоучкой-мичуринцем ПУКС, что означало «Путь к социализму». Мы остановили свой выбор на мерине Абзаце, который должен был «сыграть» мерина Осоавиахима. Был сделан дублер действующего самолета ПО-2, перекрашены десять гражданских самолетов под военные истребители И-16, которые встретили войну 41-го года. Администрация договорилась с гостиницей и турбазой, где мы намеревались, жить. Одним словом, к началу съемок было практически все готово.

Но тут, как в детской игре «Замри», все замерло, застыло, остановилось. Что делать? Ведь мы же не можем снимать без разрешения англичан. А уже подходил к концу июнь месяц. Если через две-три недели мы не начнем съемок, будет поздно, не успеем снять, ведь действие картины происходит летом. И мы посылаем англичанам послание, что хотим провести переговоры о создании нашего, русского фильма. Те отвечают согласием принять у себя делегацию «Мосфильма».

И вот делегация в составе заместителя генерального директора, юриста и директора картины поехала в Лондон на переговоры — спасать картину, торговаться, добиваться приемлемых условий. Меня поразило больше всего то, что английская фирма не только оплачивала им гостиницу, но наши были вынуждены попросить у «Портобелло» еще и суточные. Что же после этого могли думать о нашей делегации богатые британцы?

Пока в Лондоне велись тяжелые переговоры с партнерами, пока съемочная группа замерла в оцепенении, ожидая решения своей участи, я продолжал жить нескучной жизнью. Три отставных генерала отправили письмо в адреса ЦК КПСС, Главного политического управления Советской Армии и Военно-Морского Флота, в редакции газет «Правда» и «Красная звезда». Протестуя против экранизации книги Войновича, авторы, в частности, пишут и такое:

> И вот теперь этот народ должен быть осмеян и с экрана. И кем? Тем режиссером, который уже однажды, выступая по телевидению, бравировал тем, что смог укрыться от призыва в армию и участия в Великой Отечественной войне. Не выполнил свой долг и не стал защитником Родины?!
>
> ...И теперь он-то и будет экранизировать повесть, как говорится, возьмет дело в «умелые руки»?! И т. д. и т. п.

Подписали этот документ:

> Ветераны Великой Отечественной войны — председатель инженерной комиссии Московской секции СКВВ, лауреат Государственной премии СССР, почетный гражданин города Могилева, доцент, генерал-лейтенант запаса.....;
>
> председатель совета ветеранов ВИА имени В. В. Куйбышева, заслуженный деятель науки РСФСР, доктор военных наук, профессор, генерал-майор запаса.....;
>
> председатель Совета военно-патриотического воспитания молодежи в инженерных войсках, отличник просвещения РСФСР, кандидат технических наук, доцент, генерал-майор запаса.....(эти фамилии не называю по причине, которая станет понятной ниже).

Я уже писал, что получал письма с несогласием, с протестами против создания фильма, но те письма не выходили за обычные рамки, в них не было клеветы и оскорблений. Тут же я решил

ответить трем генералам, каждому в отдельности.

Вот выдержки из моего письма:

> В своем письме... Вы и Ваши соавторы оскорбили мою честь и достоинство человека и гражданина. В этом письме Вы и Ваши соавторы обвинили меня в уклонении от воинского долга, в нарушении Конституции, по сути, в дезертирстве. Прежде чем инкриминировать мне уголовное преступление, надо было, по всей вероятности, для начала навести кое-какие справки. Тогда бы Вы поняли, что 9 мая 1945 года мне еще не было семнадцати с половиной лет, а в армию, как Вам известно, призывали с восемнадцати. Опираться в своих домыслах на мой телевизионный рассказ, где я поведал о том, как в 1952 году не попал на месячные лагерные сборы в армию из-за того, что был в длительной киноэкспедиции на Дальнем Востоке, по меньшей мере, несерьезно. Ведь это событие превратилось в Вашем изложении в факт, будто я «смог укрыться от призыва в армию и участия в Великой Отечественной войне». И больше того, «выступая по телевидению, бравировал этим»... В своем письме Вы возвели на меня напраслину, оговорили меня, обозвали трусом... Ваши утверждения — клевета и оскорбление. Кроме того, Вы послали свои унизительные для меня высказывания в высокие организации и газеты.
>
> В течение месяца я буду ждать от Вас письменного извинения. Если его не последует, то я подам на Вас в суд за оскорбление личности.

И подписался:

> Эльдар Рязанов,
> секретарь правления
> Союза кинематографистов,
> народный артист СССР,
> лауреат Государственных премий СССР и РСФСР,
> член Союза писателей СССР,
> согласно военному билету
> солдат, рядовой, необученный,
> годный к строевой службе.

Сначала я получил письма с извинениями от двух соавторов. Именно поэтому в «Огоньковской» публикации я не предал их имена гласности. А фамилию третьего, который промолчал,

огласил на всю страну и намеревался подать в суд. И даже собирался потом рассказать на страницах печати о том, как рядовой (то есть я) судился с генералом. Но в последнюю минуту третий, видно, тоже спохватился и прислал, в свою очередь, извинительное письмо. Так что в книге пусть все три доблестных воина останутся анонимными. Хотя безответственность и злые эмоции не могут служить оправданием подлости...

Но вернемся к итогу лондонских переговоров.

Перед поездкой наших представителей в Лондон мы все посовещались. Мы знали — права у англичан кончаются в ноябре 1989 года. И мы, если Войнович согласится после этого срока передать права нам, можем смело приступать к съемкам картины. Ведь она готова будет лишь в феврале 1990 года, а к этому времени не будет никакой кабалы.

В Лондоне переговоры начались с того, что фирма выложила карты на стол. Оказывается, еще летом 1988 года англичане подписали новое соглашение с Войновичем, позволяющее им продлевать права на экранизацию многократно и в одностороннем порядке.

Вот какую бумагу привезли из Лондона наши товарищи (привожу некоторые пункты):

> Окончательные условия для использования лицензии на производство художественного фильма «Жизнь и невероятные приключения солдата Ивана Чонкина», предоставляемой фирмой «Портобелло продакшн» фирме «Мосфильм»:
>
> 1. «Портобелло» бесплатно предоставит «Мосфильму» лицензию на производство одного художественного фильма на русском языке с правом проката лишь на территории СССР...
>
> 5. Ни «Мосфильм», ни любое другое лицо или фирма, за исключением фирмы «Портобелло», не будут иметь право на прокат, показ или передачу фильма любым способом, включая на кинофестивалях вне территории СССР. Ни «Мосфильм», ни любое другое лицо или фирма не будут иметь право показывать фильм на международных фестивалях на территории СССР без предварительного письменного разрешения фирмы «Портобелло». В случае несоблюдения этого условия «Мосфильм» обязан заплатить «Портобелло» штраф в 100 000 фунтов стерлингов за каждое несоблюдение условия любым третьим лицом, включая режиссера...
>
> 6. «Мосфильм» передает все творческие и прокатные

права на фильм вне территории СССР фирме «Портобелло» без пределов во времени, то есть фильм станет имуществом «Портобелло» вне территории СССР.

8. В том случае, если «Портобелло» по собственному решению согласится выпустить фильм вне СССР и организовать прокат фильма, «Мосфильм» обязан предоставить все пленки и печатные материалы по требованию и без претензий на оплату...

9. В признание работы В. Войновича над сценарием «Мосфильм» оплатит ему полный эквивалент оплаты автора-сценариста в рублях, в его банк в Москве.

(Здесь не удержусь. Ведь они отвергли этот сценарий под предлогом, что Войнович его не писал. Да еще по требованию англичан в титрах русского фильма не должна была стоять фамилия Войновича-сценариста. Где же логика?)

12. Признавая бесплатное получение лицензии на права, «Мосфильм» направит всевозможные усилия на то, чтобы помочь «Портобелло» с их собственной постановкой «Чонкина», если появится просьба от «Портобелло». «Мосфильм» также обязуется вступить в переговоры о прокате фильма «Чонкин», сделанного «Портобелло», к которым приступит с доброй волей...

13. Результатом любого несоблюдения данных условий будет немедленная потеря прав «Мосфильма» на создание и прокат своего фильма на территории СССР.

Первая реакция у меня, у съемочной группы и у дирекции «Мосфильма» была однозначная и одинаковая — мы все взбесились! И самими условиями, и тоном, близким к военному приказу. Мы восприняли это так: вы там в своем лепрозории можете делать, что хотите. Впрочем, если мы захотим, то все, что вы там «налудите», будет принадлежать только нам, и если мы захотим что-нибудь заработать на вашем произведении, то сколько, как и каким образом мы это заработаем, — наше дело. Больше того, вы обязаны предоставить нам все условия для создания английской версии «Чонкина» и купить ее для проката.

Немножко поостыв, я попробовал еще раз влезть в шкуру британца и посмотреть на ситуацию его глазами. Ведь Эрик Абрахам мог вообще отказаться и попросту сказать: «Нет!» Мог? Мог! Но Абрахам не хочет ссориться с «Мосфильмом». Ведь если «Портобелло» действительно затеет свою версию «Чонкина», то без съемок в русской деревне не обойтись. Далее, Абрахаму известно, что фильмы Рязанова пользуются в СССР успехом и

приносят доход, так что он дает возможность заработать «Мосфильму». Но для того, чтобы русский фильм не помешал бы английской версии, зона его демонстрации будет со всех сторон окружена стеной с колючей проволокой. Если же британский проект «Чонкина» не состоится, то на русской картине можно будет заработать, не вложив ни одного цента. И мина хорошая — вроде как благодетель, и игра неплохая...

И дальше последовало нечто неслыханное с моей стороны, учитывая в особенности мою вспыльчивость. Первый приступ ярости прошел, кровь поостудилась. Я поразмыслил, прикинул. Все было готово к съемкам, был затрачен немалый труд, люди не жалели времени, сил, нервов. Я знал, что многие зрители у нас эту картину ждут. И после сомнений, колебаний, уговоров самим собой самого себя — я согласился! Пришел к генеральному директору и, наступая на самолюбие, заявил, что готов приступить к съемке. Я любил книгу, и, по-моему, сложился хороший сценарий, мне нравились актеры, натуру для съемок мы нашли замечательную.

Однако тут В. Н. Досталь встал на дыбы. Он сказал, что подписание этих унизительных условий подорвет реноме «Мосфильма». Я не стал с ним спорить, хотя полной уверенности в том, что у «Мосфильма» есть реноме, у меня не было. Я доподлинно знал, как за рубежом относятся к нашим фильмам, снятым, в частности, на родной, отечественной пленке. У них там даже термин есть: «Совколор». Подразумевается, что цвет блеклый, жухлый, вялый. Короче, цвет, как и рубль, — неконвертируемый.

Я не мог заставить себя бороться с Досталем. Его протест упал на взрыхленную почву. Настроение у меня было паршивое, чувство оскорбления сидело внутри. Кроме того, в шестьдесят один год подчиняться диктату, пусть капиталистическому, казалось отвратительным и немыслимым. И я сдался. Я не был уверен, что смогу сделать веселую, озорную картину, находясь в состоянии унижения.

И тем не менее (я даже об этом не знал) руководители студии «Ритм» Г. Н. Данелия и Ю. С. Кушнерев вместе с генеральным директором «Мосфильма» В. Н. Досталем сделали еще одну попытку спасти картину. В Лондон пошло новое предложение — откупить права на постановку «Чонкина» за 100 тысяч долларов — цена, прямо скажем, немалая. Англичане отказались.

«Наше последнее предложение, — ответило „Портобелло“, — это пригласить другого режиссера-постановщика и продолжить работу над действительно копродукцией».

Написали бы прямо: другого, более покладистого, более

сговорчивого.

Наши актеры, желая сыграть в фильме о солдате Чонкине, отвергали заманчивые предложения, не соглашались на съемки в других кинокартинах. И в результате, конечно, потеряли эти роли...

Обрадованные тем, что наконец-то освободились от цепких «идеологических» лап чинуш, цензоров и прочей бюрократической нечисти, наши кинематографисты ринулись с идеями и предложениями на свободный рынок. Не имея международного опыта, будучи наивными и юридически безграмотными (впрочем, как и все советские люди!), мои кинематографические друзья и я сам столкнулись с трезвыми коммерсантами и расчетливыми дельцами, которые облапошивают нас, как хотят. К нам относятся, как к дешевой рабочей силе, как к чему-то второсортному. А мы-то себя таковыми не считаем. Нас воспитывали в великодержавном чванстве — мол, мы самые-самые.

Пришла горькая пора отрезвления и правильной самооценки — мы нищие, мы отстали от Запада во всем на десятки лет, и единственное, что у нас есть, как это ни странно, — самолюбие, чувство собственного достоинства и патриотизм.

Пока длилась агония с закрытием картины, а этот процесс, включая переговоры в Лондоне, тянулся не меньше месяца, Войнович, зная об отказе англичан, не звонил мне ни разу. Он позвонил мне в день, когда подписывался приказ об остановке работ по фильму. Но совсем не по этому поводу. От наших общих знакомых он получил сведения о моем недовольстве тем, что летом прошлого (восемьдесят восьмого) года, когда вовсю велись между нами переговоры, когда Союз кинематографистов поддержал идею постановки, когда я намеревался засесть за сценарий, то есть запахло реальностью, в это самое время Войнович подписал дополнение к договору, дающее возможность фирме «Портобелло» продлевать право «опшен» многократно. О том, что он сделал это, я не подозревал и не догадывался. То, что писатель подписал такое продление, было в его праве. В конце концов хозяин — барин. Книга-то его. Как хочет, так и распоряжается. Меня задело только одно — как же можно было не сообщить мне об этом, не поставить в известность. Ведь знай я, что права «Портобелло» на «Чонкина» стали многолетними, я бы, может, и не полез бы в авантюру. Поступок же фирмы легко объясним. Фирма поняла, что советская сторона заинтересована в вещи Войновича, и решила укрепить узы с автором.

Итак, Войнович позвонил мне, раздосадованный. Дословно он мне говорил по телефону следующее: «Я не помню, что я там

подписал... Может, я и не подписал. А если подписал, то текст-то ведь на английском, а я язык знаю слабо... Я не „Мосфильм“, у меня тут нет адвокатов, с которыми я мог бы посоветоваться... Я тут один... Может, недопонял чего...»

И еще дней через десять, когда я уже распрощался с картиной, на «Мосфильм» пришел телефакс от Войновича, на сей раз из Нью-Йорка.

> Дорогой Эльдар!
>
> Я изучил проблему и выяснил, что (как я и думал) никаких пролонгации я не подписывал. В ноябре мой договор с Эриком после уплаты им определенной суммы будет продлен автоматически.
>
> Я перед тобой ни в чем не виноват. С самого начала я тебя поставил в известность, что мои права проданы фирме «Портобелло» задолго до того, как вы начали перестраиваться...
>
> Сейчас, по-моему, Эрик уступил вам все, что мог. Он разрешил, не требуя ни гроша, делать советский фильм для советской аудитории. Для решения творческих задач этого вполне достаточно, а коммерческие проблемы находятся за пределами моей компетенции. Впрочем, даже будучи плохим коммерсантом, я знаю, что с деньгами, накопленными на «Запорожец», вряд ли стоит прицениваться к «мерседесу» и обижаться на продавца, который предложенную сумму не принимает... Короче, я в это дело больше не вникаю. Хотите — торгуйтесь дальше, хотите — не торгуйтесь. Мешать не буду, а помочь не могу.
>
> В любом случае желаю успеха.
>
> *В. Войнович.*

К сожалению, передо мной лежит текст соглашения англичан с В. Войновичем от 20 июня 1988 года.

Там много параграфов и пунктов, обговаривающих условия продления. А в конце документа две подписи — «Владельца» и «Покупателя».

Но спорить и доказывать что-либо я не хочу. Меня все это уже больше не интересует.

К сожалению, в своем прощальном послании Владимир Николаевич не нашел ни одного слова благодарности к людям, которые, идя против течения, вкладывали все свои силы и способности, чтобы сделать фильм по его книге. Людям, которые способствовали возвращению на Родину его самого и его книги. Он не нашел слов сочувствия и сожаления, вообще, ни одного

теплого слова. В его письме не проскользнуло ни единой нотки огорчения, что фильм в России не состоится. Один лишь апломб и высокомерие. Честно говоря, мне очень жаль!

Итак, каков же итог? Деньги на Западе. Права у них тоже, причем не только на экранизацию, но и на многое другое. Демократия и законность пока тоже не у нас. Об одежде, условиях быта и изобилии всего говорить не будем — это бестактно. Конкретно, будущий фильм о Чонкине тоже в капиталистических руках. А что же у нас? Пожалуй, кроме нескольких грядок ПУКСа, который мы посадили в деревне Геронтьево, у нас ничего и не осталось. Ну, а ПУКС, как читатель уже знает, — это путь к социализму...

О всех этих событиях, как читатель уже понял, было рассказано в «Огоньке» в июле 1989 года. Что же случилось потом? То, что фильм закрыли, ясно. В. Войнович прислал ответное письмо в «Огонек», где упрекнул меня в «азиатской хитрости», которая заключалась в том, что я надеялся освободиться от пут «Портобелло». Ничего опровергнуть он не смог. Да это и неважно. Кончил свой ответ Войнович очень печальной фразой о том, что у него в России не состоялся не только фильм. Не состоялась жизнь!.. А у меня вдруг образовалось какое-то количество свободного времени, и мы с женой взяли месячного щенка. Очень симпатичного славного обалдуя с невероятным аппетитом. С аппетитом совсем не для этой страны. И не для моих заработков. По совету жены мы назвали его — Чонкин.

P.S. В 1994 году фирма «Портобелло» осуществила постановку по книге Войновича. Мечта фирмы сбылась. Снимали в Чехии. Построили декорацию русской деревни. Ставил фильм известный чешский режиссер Иржи Менцель. Играли русские актеры... В этот фильм влито немало нашей «донорской крови». Ведь фирма пригласила к сотрудничеству нескольких людей, трудившихся в нашей съемочной группе: художника по костюмам, второго режиссера, директора картины. Так что все материалы, которые мы собрали и создали, готовясь к съемкам, попали в чешский съемочный коллектив. Включая альбом с фотопробами артистов, эскизы декораций и т. д. Я не жалею об этом. В особенности, если созданное нами помогло чешским коллегам.

ИЗ ДНЕВНИКА (1990–1991)

1990 год

СЕНТЯБРЬ—ДЕКАБРЬ. Съемочный период фильма «Небеса обетованные». Художники Александр Борисов и Сергей Иванов соорудили свалку на задворках сортировочной станции Киевской железной дороги. Это недалеко от «Мосфильма».

Загнали на один из железнодорожных путей старый паровоз, который, как ни странно, добрался до места съемки своим ходом. Свезли остовы старых троллейбусов, ржавые милицейские будки, брошенные кузова автомобилей, построили голубятни, лачуги, сараи. Обставили убогое жилье мебелью-рухлядью. На свалке есть колонка-колодец, откуда «жители» могут брать воду. Рядом овощная база, где бомжи «коммуниздят» капусту, картошку, морковь. Оснастили аппартаменты нищих буржуйками, навезли собак — непременный атрибут жизни человека в ненормальных условиях, развесили белье, развели костры. И вот поселок-свалка готов для съемки.

Поначалу — в сентябре — снимали все городские сцены: попрошайничество Фимы, встречу двух героинь, милицию, столовую милосердия, свадьбу на даче и т. д. А когда начались дожди, слякоть, холода, перебрались на свалку.

Съемки были тяжелые. Рядом не было ни жилья, ни туалета, ни заведения, где можно было перекусить. Актеры переодевались и гримировались в мосфильмовском автобусе. В середине съемочной смены приезжал «микрик» с бутербродами и горячим чаем. Снимали в основном вечером, кругом темень, грязь, почти все время с неба льет. Мимо с ревом сквозят поезда. Натуральность обстановки, трудная атмосфера, тяжелые нагрузки способствовали, думаю, той убедительности, которая требовалась от артистов. Актеры были заняты в фильме первоклассные. Неистовый Валентин Гафт играл хромого президента этой колонии попрошаек и уголовников, играл — страстно, убежденно, мощно. Вожак, антикоммунист, добрейшей души человек. Лия Ахеджакова создала образ опустившейся художницы, у которой в прошлом была благополучная семья, она окончила Художественное училище, явно не бесталанна. Но ненормальная жизнь ненормального общества, беды, обрушившиеся на семью, плюс богемный, беспечный характер пустили ее судьбу под откос. Анфимья Степановна (или попросту — Фима) предпочитает вольное бытие нищенки, лишь бы не вписываться в конформистский образ жизни. В ее героине цинизм уживается с нежностью и человечностью. Фима языкаста (за словом в карман

не лезет), и широка (готова отдать последнее), и попивает (у нее с собой всегда бутылочка), и нахраписта (не столько выпрашивает подаяние, сколько вымогает его). Она смешна и трогательна, от ее героини исходит какой-то душевный свет. Олег Басилашвили исполнил роль брата Фимы — Феди. В прошлом он пианист и даже можно сказать сочинитель музыки. Потом ни за что попал в лагерь. Там подружился с Президентом. Живет по чужим дачам, которые хозяева оставляют на зиму пустыми. Старый сластолюбец, но при этом славный, мягкий, наивный. Он становится жертвой своей последней любви к молоденькой пэтэушнице Жанне, на которой негде ставить пробы. Но для Феди она — ангел. Здесь я снова встретился с Наташей Щукиной, которая блестяще сыграла Лялю в «Дорогой Елене Сергеевне».

Особо хочу выделить Ольгу Волкову в роли Мамани, которую оскотинившийся сыночек так исколотил, что она забыла свое имя и фамилию. Фима выручила, наградила ее именем и фамилией — Катя Иванова. Волкова создала образ, тип, персонаж, который в моих глазах олицетворяет Россию. Она и добрая мать, и преданная прислуга, и безотказная подстилка для коммунистических боссов. Ее глаза светятся покорностью, терпением, готовностью к работе, желанием помочь, услужить. В ее героине нет злости, ей совсем не свойственна мстительность. Катя — светлое, беззащитное существо, способное лишь в минуту отчаяния тихо и горько заплакать. Может, я идеализирую свою Родину? Во всяком случае, в связи с безупречным исполнением своей роли Ольгой Волковой мне видятся именно эти аналогии. Леонид Броневой, как мне думается, показал силой своего искусства очень занятный, неоднозначный тип. Отставной полковник Советской Армии, для которого время войны с Японией в 1945 году, где он принимал участие, оказалось лучшим в его жизни, — персонаж, несомненно, трагический. Хотя он сам этого и не осознает. Глуповатый, наивный, с завидным самомнением, он, тем не менее щепетилен, порядочен и добр. Больше того, он оказывается способен на чистое сердечное чувство. А когда случился конфликт между нищими и милицией, которая намерена уничтожить бомжатник — последнее прибежище униженных, — наш полковник безоговорочно принимает сторону бедняков. Ибо благородство — главное свойство его натуры.

Я очень доволен дуэтом Романа Карцева и Вячеслава Невинного. Опустившийся еврейский скрипач-самоучка (раньше он был инженером и работал в «ящике») и матерый уголовник и русофил составили в фильме трогательную и смешную пару. Персонаж Невинного, когда напьется, бушует, выкрикивая

антисемитские лозунги, которые он впитывает на черносотенных митингах, а персонаж Карцева сносит все это покорно, философично, с еврейской мудростью, ибо знает, что великан Невинный, протрезвев, всегда защитит маленького, нежного Карцева. Что и случается в фильме.

Хочу еще вспомнить помешанного на коммунистических газетных штампах машиниста паровоза. Его сыграл превосходный Александр Пашутин. Так натурально, что порой берет оторопь — а артист ли это? Роль Пашутина тем более трудна для исполнения, что в ней нет никаких нормальных человеческих фраз, она состоит только из коммунистических призывов, заголовков передовиц и лозунгов, что висели повсеместно.

Остальные исполнители — талантливые и самоотверженные — тоже внесли свою лепту. Все, и не только артисты, работали с огромной самоотдачей, как будто съемки наши происходили еще в ту эпоху, когда кино было кумиром, властителем дум, мифом двадцатого столетия. Не могу не вспомнить одного поразительного случая. В фильме, если помните, фабула строилась на том, что за несчастными жителями свалки должен был прибыть инопланетный корабль, чтобы забрать их в Небеса обетованные, туда, где у них будет человеческая жизнь. Инопланетяне обещали появиться, когда на земле пойдет первый снег. Причем он будет голубого цвета. Мне было важно успеть снять все предшествующие эпизоды до того, как снег ляжет на землю. Я торопился, стояла уже середина ноября. Съемки со снегом, падающим с неба, всегда готовятся. Для этой цели мелко-мелко нарезается папиросная бумага, а специальные ветродуйные машины выпаливают искусственный снег, и в кадре он сыпется сверху, создавая полную иллюзию снегопада. Наконец наступил день съемки эпизода, когда должен был повалить голубой снег и прилететь космический экипаж инопланетян. Чтобы снег был на экране голубым, замечательный оператор Леонид Калашников поставил на осветительные приборы синие и голубые фильтры. Снеговые машины включены в электросеть. Все готово. Я командую: «Внимание! Приготовились!»... И вдруг с небес повалили крупные белые хлопья настоящего снега. Мы начали срочно снимать. Когда съемка одного кадра кончалась, снег прекращался. Как только мы приступали к съемке следующего кадра, снова сверху падали огромные натуральные хлопья. Это было необъяснимо, казалось мистикой, даром Небес. Некоторые актеры крестились. Ибо природа, как правило, не помогает съемкам, а, наоборот, мешает. Когда требуется солнце, идет дождь и так далее. Здесь же на наших глазах совершалось чудо. Снег падал именно тогда, когда начинали работать съемочные

камеры. Снеговые машины бездействовали. В них не было нужды. Весь огромный эпизод снимался с подлинным, натуральным снегом. Как будто кто-то наверху следил за нами, открывал снежные заслонки, давая нам понять, что мы делаем хорошее, доброе дело. Я не берусь объяснить этот феномен. Но мистическое чувство, сердечная благодарность за сверхъестественную помощь переполняло всех создателей ленты.

Те же самые сентябрь—декабрь 1990 года.

Обычно, когда снимаешь картину, сил на какие-либо другие работы не остается. Съемки поглощают всю энергию, заложенную в организме. Но, очевидно, когда я снимал «Небеса обетованные», в меня как бы вдунули дополнительную мощь. Именно в эти же месяцы, когда снималась труднейшая лента, я по субботам и воскресеньям писал повесть «Предсказание». И к Новому, 1991 году закончил ее. Я не собирался параллельно со съемками сочинять еще и прозу. Это вышло как бы само собой. Сюжет, вылупившийся из моего стихотворения «Встреча», как-то обосновался внутри меня, жил и развивался, невзирая на мою остальную деятельность, в частности, режиссерскую.

Вот это стихотворение:

Встреча

После ливня летний лес в испарине.
Душно. К телу липнет влажный зной.
Я иду, а мне навстречу парень, он —
черноволосый и худой.

Он возник внезапно из туманности
со знакомым, близким мне лицом.
Где-то с ним встречался в давней давности,
словно с другом, братом иль отцом.

Время вдруг смутилось, заколодилось,
стасовалось, как колода карт...
На меня глядела моя молодость,
это сам я сорок лет назад.

Головой кивнули одновременно,
посмотрели пристально в глаза.
Я узнал родную неуверенность,
о, как мне мешали тормоза!

На меня взирал он с тихой завистью,
с грустью я рассматривал его.
В будущем его, я знал безжалостно,
будет все, не сбудется всего.

Он застенчив, весел, нет в нем скрытности,
пишет безысходные стихи.
Я провижу позднее развитие,
я предвижу ранние грехи.

Будут имя, фильмы, книги, женщины.
Только все, что взял, берешь ты в долг.
И когда приходит время сменщика,
то пустым уходишь в эпилог.

Главное богатство — это горести,
наживаешь их из года в год!
Что имеет отношенье к совести,
из печалей и невзгод растет.

Он в меня смотрелся, словно в зеркало,
отраженье было хоть куда.
Лишь бы душу жизнь не исковеркала,
если что другое — не беда.

Слушал он, смеялся недоверчиво,
сомневался в собственной судьбе.
Прошлое и нынешнее встретились!
Или я немного не в себе?

Попрощались мы с улыбкой странною,
разошлись и обернулись вслед.
Он потом растаял за туманами,
будто его не было и нет.

Только капли россыпями с дерева
шлепаются в мокрую траву...
Мне, пожалуй, не нужна уверенность,
было ли все это наяву.

Под стихотворением дата: 26 июля 1985 г.

Пять лет, что прошли с момента создания стихотворения до момента начала писания повести, не прошли даром. Мистический странный случай оброс сюжетом, характерами персонажей, а главное, погрузился в тревожное, беспокойное время. Реалии девяностого года стали той атмосферой, в которой протекало действие. Я писал повесть «Предсказание» так же, как Роберт Льюис Стивенсон сочинял свой шедевр «Остров сокровищ». Нет, я не сравниваю таланты авторов или же качество книг. Преобладание (и огромное) великого шотландца для меня неоспоримо. Просто случились некие похожести. У Стивенсона заболел пасынок, и писатель, сам, кстати, хворавший, сочинил в утешение мальчику первую главу «Острова сокровищ». Тому очень понравилось, и он попросил отчима продолжать книгу. После каждой новой главы ребенок спрашивал писателя, а что же будет дальше с героями. Но автор не знал, и так, сочиняя для больного ребенка приключенческую сказку, Стивенсон доковылял до конца.

Закончив первую главу «Предсказания», я прочитал ее своей жене Нине. Нина, которая работала профессиональным редактором, на похвалу обычно была не слишком-то щедра... Однако в этом случае она сказала, что ей очень нравится, и спросила, а что приключится с героями в дальнейшем. Я ответил,

что знаю кое-что, но довольно смутно. Нина сказала, что я должен продолжать. И вот каждую субботу и воскресенье (откуда только брались силы?!) я корпел над сочинением. Потом прочитал ей вторую главу. И снова одобрение единственного слушателя, пользующегося моим полным доверием, было безоговорочным. Похвала близкого человека, единомышленника, соучастника всех последних работ, имела для меня огромное значение. И, несмотря на чудовищную усталость от съемок, я по выходным, как настоящий графоман, склонялся за письменным столом над рукописью. Так постепенно я дошел до последней страницы. Как раз к тому же времени, когда закончил съемки «Небес обетованных». Перечитав повесть, я решил, что «Предсказание» — чистая проза, которая экранизации практически не поддается. Так что фильм по ней я делать не намеревался.

1991 год

ЯНВАРЬ—МАЙ. Монтаж, озвучание, перезапись, печать копии фильма «Небеса обетованные».

Отдал рукопись повести в журнал «Юность». Читают.

ФЕВРАЛЬ. Отнес «Предсказание» в «Огонек».

При журнале существует издательство, которое печатает «читабельную» литературу. Редколлегия ознакомилась с повестью быстро. Главный редактор журнала Л. Гущин сказал, что повесть понравилась и принята. Однако в данный момент у издательства трудности с бумагой, надо подождать. В «Юности» читают.

МАРТ. В «Огоньке» продолжаются трудности с бумагой. В «Юности» читают. (Притом что главный редактор журнала Андрей Дементьев — друг и сосед по даче.)

АПРЕЛЬ. Трудности с бумагой в «Огоньке» не кончились. В конце апреля Андрей Дементьев сказал, что «Предсказание» ему понравилось, что «Юность» будет печатать ее, но не раньше первого номера следующего года, ибо весь 91-й год занят прозой Василия Аксенова.

МАЙ. Был в Харькове. Состоялась так называемая творческая встреча. Потом показал в первый раз «Небеса обетованные». Прием фильма замечательный. Выступая перед фильмом, рассказал, в частности, и о новой повести. Поведал и об «Огоньке» и о трудностях там с бумагой. Тут же из зала пришла записка: «Хотите, мы напечатаем Вашу повесть». И прилагался телефон Харьковского издательства. Я вернулся в Москву. Очередной раз осведомился о положении с бумагой в «Огоньке». По-прежнему бумаги не было. Тогда я позвонил в Харьков. Через два дня прикатил Геннадий Леонидович Романов — генеральный

директор предприятия «Жизнь и компьютер». Высокий, молодой, энергичный, очень приятный. За день прочитал повесть, тут же принял решение об издании книги и увез рукопись в Харьков. Один молодой режиссер с «Мосфильма» попросил отдать ему повесть для экранизации. Я отдал и обещал, что если он найдет продюсера, я напишу по повести сценарий.

АВГУСТ. Путч. 28 августа, через неделю после путча, в зале парламента состоялся просмотр «Небес обетованных» для защитников Белого дома. Этот день стал, может быть, одним из лучших в моей биографии. Зал наэлектризован. Фильм смотрели бурно, возбужденно. Зрительские реакции выражались выкриками, смехом, аплодисментами. А после фильма начался своеобразный импровизированный митинг. Встреча единомышленников. Картину защитники Белого дома восприняли как своего рода предсказание, пророчество. Люди, заслонившие демократию от гибели, выскакивали из партера на сцену. Звучали опьяняющие, горячие речи. Там были парни из разных городов России. Меня сделали членом многих отрядов, обороняющих в те героические дни свободу, подарили значки, эмблемы, фотографии. Невероятное чувство братства, единства, победы сплачивало нас в этот день. Шла телевизионная съемка для «Кинопанорамы», которую вела редактор передачи Ирен Лесневская. Вскоре наши жизни будут связаны совместной работой, которая продолжается и по сей день. А потом, чего греха таить, выпили и закусили. Двадцать восьмого августа я испытал чувство счастья, несказанную радость творца. Тот просмотр врезался навсегда в мою благодарную память, как одно из самых значительных событий моей жизни.

ОКТЯБРЬ. Кинофестиваль в Вене. Милый, веселый, легкий фестиваль. Я показывал «Небеса обетованные». Но вспомнил я о поездке в Вену, потому что увидел там фильм Кшиштофа Кисловского «Двойная жизнь Вероники». Главную роль в этой ленте играла молодая французская актриса Ирен Жакоб. И Нину, и меня Ирен пленила сразу, с первых кадров. Прелестное, чистое, доброе лицо, складная девичья фигурка, лукавство, задор, незаурядное актерское мастерство (кстати, за роль Вероники Ирен Жакоб получила приз «За лучшую женскую роль» на престижнейшем кинофестивале в Канне), — весь облик светился искренностью и очарованием. Я тогда подумал: «Вот если снимать „Предсказание“, то артистки на главную женскую роль лучше, чем Ирен Жакоб, не найти». Но я в этот период вовсе не намеревался экранизировать свою повесть.

А молодого режиссера, намеревавшегося снять фильм по «Предсказанию», «динамили» разные продюсеры. Фильм не

наклевывался...

ДЕКАБРЬ. В начале декабря состоялась съемка телевизионной передачи с не очень-то удачным названием: «Ирония судьбы, или С Рождеством Христовым». Вновь созданная, только что организованная частная телевизионная компания REN TV впервые снимала свою программу, можно сказать, дебют. Инициатором создания, организатором и первым президентом стала бывший редактор «Кинопанорамы» Ирен Лесневская. Нам хотелось сделать веселую, музыкальную, озорную и добрую передачу. Я приглашен был в качестве телевизионного ведущего, как бы тряхнуть стариной. Съемки проходили в Доме ветеранов кино на окраине Москвы в Матвеевском. Это был благотворительный вечер. В гости к людям, отдавшим нашему кино всю свою жизнь, весь свой талант, пришли мои друзья. А мои друзья — цвет нашего искусства. В программе приняли участие «пионерки» Лия Ахеджакова и Ольга Волкова с хулиганскими частушками, Геннадий Хазанов со смешным, как всегда, монологом, слаженный, тонкий дуэт — Татьяна и Сергей Никитины, забавный Роман Карцев, талантливые писатели Григорий Горин и Юлий Ким, прекрасные актеры Олег Басилашвили и Александр Пашутин, блистательные Александр Ширвиндт и Валентина Токарская, моя вечная любовь Алиса Фрейндлих и интеллигентный цыганский ансамбль под руководством Николая Васильева — мои соратники со времени «Жестокого романса». Признаюсь, после трехлетнего перерыва, после столь долгого отсутствия на телеэкране я чувствовал себя растренированным, неуверенным. Мне очень помогли тогда мои друзья — ведь практически со всеми я работал в кино. Они создали непринужденную, легкую атмосферу, они все были дьявольски талантливы, и все они были добры и чудесны. А кроме того, мы выступали перед коллегами, которых настигла старость, и нам хотелось передать им наше тепло, нежность, почитание.

Программа вышла в эфир 25 декабря 1991 года. Этот день и стал днем рождения телекомпании REN TV.

ТЕЛЕВИДЕНИЕ В МОЕЙ ЖИЗНИ

В начале 1979 года мне позвонили из редакции «Кинопанорамы» и предложили провести в качестве ведущего январский номер. Я вообще люблю браться за то, что никогда не пробовал. А тут такое неожиданное, интересное предложение! Не стану скрывать: иной раз, сидя перед телевизором, в те годы, когда ведущие все время менялись, я прикидывал, а как бы сам повел себя, окажись на этом месте. Кое-какие идейки мелькали, но, поскольку маниловщиной заниматься было бессмысленно, я всерьез об этом не задумывался.

Я был бы не я, если б отказался от такой заманчивой возможности! И потом, если вдуматься, я ничем не рисковал. Рисковала только «Кинопанорама». «В общем, надо попробовать! — решил я. — В конце концов, не боги горшки обжигают. Подумаешь — приду, сяду и расскажу!»

И действительно, пришел и сел! Это на самом деле оказалось несложно. А вот рассказать... Не стану скромничать, на телекамеру я не обращал никакого внимания. Ее присутствие, нацеленный на меня огромный блестящий глаз почему-то не повергал меня в смущение и не мешал чувствовать себя самим собой. Думаю, это происходило в какой-то степени оттого, что меня ласково встретили работники передачи и сделали все, чтобы я ощущал себя как дома. А с другой стороны, я хотел показать народу, как надо вести передачу, хотел «утереть нос» всем ведущим всех передач!

Потел я сильно, не только в переносном смысле, но и в прямом. Во-первых, было жарко от осветительных приборов, во-вторых, от напряжения. Все-таки я впервые вел передачу. Мне сразу же подсунули написанный кем-то текст. Началась съемка первого дубля. Я покорно попробовал прочитать текст, делая вид, что не заглядываю в него, но чужие слова застревали в горле и в моем исполнении звучали очень неестественно. Я взбунтовался, отложил текст и начал говорить обо всем не только своими словами, но и своими мыслями. Создатели передачи помогали мне. Иногда они укрощали некую мою развязность (это шло оттого, что мне очень хотелось быть свободным, раскованным); порой боролись с моими жаргонизмами, которые я нарочно вставлял и вставляю в свою речь, так как считаю, что нужно разговаривать живым, современным, а не дистиллированным языком. Кроме того, я стремился, чтобы в передаче были не монологи, плохо связанные друг с другом, а диалог. Поэтому беспрерывно перебивал гостей передачи, не давая им высказаться.

Желание поделиться своим опытом, рассказать об историях, случившихся со мной, очень выпирало. А для ведущего подобное поведение опасно. Оно выглядит нескромностью. И здесь, как это ни печально, надо давить свое творческое «я». Да, давить, но тем не менее не до конца. Правда, все это я понял не сразу, а потом. После того как себя увидел...

Работа шла ощупью. Теоретически я понимал, каким должен быть ведущий, но на практике... Как и везде в искусстве, здесь тоже было главным чувство меры. Но ощущение меры могло прийти только с опытом.

С легкими шероховатостями, притираясь друг к другу, мы закончили первую совместную передачу. Это означало, что меня сняли на видеопленку, а режиссер принялась за монтаж. (Иными словами, как я был убежден, за выбрасывание самых лучших, самых живых кусков из моих комментариев.) И наконец наступил день, когда передача с моим участием должна была пойти в эфир. До этого, пока снимали и монтировали передачу, я совсем не волновался. А вечером, где-то за час до эфира, меня начало трясти от волнения, беспокойства, ужаса. При мысли, что сейчас на меня уставятся двести миллионов глаз, мне стало жутко. Испытание предстояло невероятное!

Как я понял потом, специальность телекомментатора, ведущего, обозревателя требует от человека сочетания определенных качеств. Но даже при их наличии в этой профессии много подводных камней, опасностей, которых не так-то просто избежать...

Желание понравиться другим естественно для человека. В особенности если его снимают и будут показывать миллионам. Недаром перед тем, как идти в кадр, мужчины причесываются и одергивают пиджаки, а о приготовлении к съемкам женщин можно было бы создать поэму. Но речь в данном случае идет не о внешней привлекательности, а, если так можно выразиться, о «косметике внутренней» — о намерении произвести на зрителей выгодное впечатление. Желание понравиться у разных людей принимает различные формы и влияет на их поведение перед телекамерой. Один много и беспричинно улыбается. Другой (или другая) заискивает перед зрителем. Третий якобы взволнован, элементарные вещи он рассказывает приподнятым тоном, впадая в пафос там, где требуется простая констатация фактов. Разновидностей кокетства много. Все не перечислить. Иной упивается собственным красноречием — круглые фразы, иностранные, малопонятные термины, велеречивость. Смысла доискаться нелегко. Да его, как правило, и нет. Главное, чтобы гладко журчали привычные или непривычные словосочетания,

идущие мимо сознания, создавалась видимость глубокомыслия и наукообразия.

Но телевизионный экран, обладает удивительным качеством — он как бы раздевает человека, обнажая его глубинную сущность. И если ты злюка, как ни прикидывайся добреньким, ничего не выйдет. Твое притворство будет видно всем. И если ты глуп, то, какие мудреные слова ты ни станешь «загибать», за них все равно не спрячешься, И если ты самодоволен и надменен, то никакая игра в застенчивость и скромность не поможет. Объектив телекамеры беспощаден. Он вытаскивает наружу то, что человек пытается скрыть. Единственное средство спасения — оставаться самим собой, какой уж ты ни есть. По крайней мере, телеэкран не уличит тебя в лицемерии, двуличии! Нет ничего хуже, чем, обманывая, казаться лучше. Если телекомментатор не старается приукрасить себя, а думает только о существе события, о котором идет речь, он всегда выигрывает в мнении зрителя. Понимая это, я всегда стараюсь оставаться самим собой. Другое дело, насколько мне это удается и как меня воспринимают люди...

Телезритель, пожалуй, самый капризный зритель, если сравнивать его с театральным или кинематографическим. Зрелище само вламывается к нему в дом, и он выбирает, что смотреть или не смотреть, одним поворотом ручки телевизора. При этом зритель никогда не бывает виноват. Если он выключил телевизор, значит, я не смог его заинтересовать, увлечь, повести за собой. И не на кого жаловаться, кроме как на себя. Итак, зритель всегда прав! Надо помнить: если твое появление принесет в дом скуку, тебя немедленно выключат. И правильно сделают!

Проведя несколько «Кинопанорам» и получив уйму писем, я понял, что зрители больше всего ценят в ведущем непосредственность и способность к импровизации. Причем я обратил внимание, что у меня лучше получалось в тех случаях, когда я вел передачу очень усталым, после тяжелого рабочего дня на «Мосфильме», или когда у меня возникали какие-то серьезные неприятности. Во время таких съемок я совершенно не думал, какое произвожу впечатление. Сквозь бодрость тона очевидно просвечивали усталость и печаль, и это, как ни странно, в чем-то приближало меня к зрителям. Я, признаться, и сам недолюбливаю эдаких телевизионных бодрячков, у которых как будто и нет никаких проблем. Мне кажется, когда зритель чувствует, что человеку, который с ним беседует с экрана, тоже живется непросто, он испытывает к нему больше симпатии.

Очевидно, после одной из таких передач, когда у меня от утомления под глазами были синяки и моя внешность совсем уж не радовала глаз, я получил очень трогательное письмо от

зрительницы А. Некрасовой из города Твери: «...Мне нравится, как Вы ведете „Кинопанораму“, я люблю многие Ваши фильмы, но меня очень тревожит одно обстоятельство. Вы производите впечатление сильно пьющего человека! Подумайте, что Вы делаете! Алкоголь разрушает здоровье, губит людей. Остановитесь! Ваш талант нужен людям, не уничтожайте себя...»

Я несколько изумился, прочитав эти заботливые строки, потому что до сих пор в алкоголических грехах уличен не был. Я ответил моей корреспондентке коротко, но исчерпывающе: «Дорогая товарищ А. Некрасова! Я не пью, я ем!» После чего получил от нее еще одно письмо, полное извинений.

Другое письмо, из Воронежа, которое я приведу подробнее, оказалось более проницательным. Процитирую его неприглаженным, со всеми особенностями его неповторимой стилистики:

> Товарищ Рязанов, здравствуйте!!!
>
> Пишет Вам незнакомая Мария. Вы меня извините, что я отнимаю у Вас время, но о чем я буду писать, считаю важным для Вас, вернее, для Вашего здоровья. Может, я буду немного грубо выражаться, прошу заранее меня простить. Кто Вам позволил сделать такие запасы? Кто позволил хищнически стать против своего здоровья? Вам не стыдно иметь такой живот? Руки уже у Вас не сходятся на животе. Вы такой хорошенький мужичок и ставите такие отличные фильмы, и тут такое! Примите экстренные меры, чтобы быть в форме, как я выражаюсь. И «сало» никому не приносило пользы, а только вред, и Вы, человек эрудированный, должны это знать. Честно говорю, смотреть на Вас неприятно. Может, я пишу то, что не каждый напишет, но Вы ведь молодой мужчина. Вас показывают в «Песне-78», в «Кинопанорамах», и везде, и с таким животом!..

Далее шли советы, какую держать диету, пожелания делать зарядку, устраивать еженедельно разгрузочные дни, ходить в парную, начать бегать, доведя дистанцию до 10 километров, и т. д. Кончалось письмо следующими словами: «Надеюсь увидеть Вас в следующем году стройным и еще более привлекательным мужичком. Главное, не сердитесь, я хотела только добра».

Прочитав это письмо, я просто рухнул. Такого я еще действительно не получал никогда. Конечно, я не рассердился — иначе не стал бы публиковать это письмо. Я был тронут заботой этой самой «незнакомой Марии», и одновременно мой живот, который она так гневно клеймила, колыхался от смеха...

Писем после каждой передачи приходило немало. (В среднем около пятисот!) Постепенно у меня появился собственный телевизионный опыт. Я стал делать кое-какие выводы. Возможно, моя личная практика правильна только для меня, но тем не менее только ею я и могу поделиться со зрителем и читателем...

Итак, я никогда не готовлюсь к передаче перед съемкой. Нет, я, конечно, изучаю биографию режиссера или писателя, о котором пойдет речь в «Кинопанораме», смотрю фильмы, о которых надо рассказывать, знакомлюсь с новыми для меня архивными материалами. Но не выстраиваю заранее своего выступления, не пишу его предварительно на бумаге, не записываю тезисов. Каждый раз, когда меня усаживают перед объективом телекамеры, я и сам не знаю, куда меня «понесет». Мне самому интересно, что я скажу, что, так сказать, вылезет из глубин сознания? У меня, естественно, существует свое отношение и к любому режиссеру, и к большинству артистов, и к различным художественным течениям, и к каждому просмотренному мной фильму. Кроме того, я, если считать учебу в Институте кинематографии, живу внутри киноискусства с 1944 года, участвовал в его росте, развитии, умирании, знаком с большинством кинодеятелей, знаю, кто что когда снял и где кто что и как сыграл. Кино — это моя среда, мой быт, моя работа, моя стихия, одним словом, моя жизнь. Мне это специально изучать не надо. А если я чего-то не знаю, то не боюсь сознаться в этом прямо в кадре. Если телезритель видит, что человек не пытается скрыть своего невежества, не прикрывает его многозначительной, уклончивой болтовней, не «вешает лапшу на уши», а честно признается в незнании, это лишь располагает к ведущему.

Бывает, что в ходе беседы возникает что-то неожиданное, неизвестное для меня, к чему у меня нет ясного, точного отношения. И тут важно, не обращая внимания на телекамеру, естественно размышлять, определять свое мнение и высказывать его. Потому что самое сильное оружие телекомментатора, как я думаю, — естественность и искренность. Ты можешь ошибиться, увлечься, можешь сбиться, подыскивая точные слова, полемически что-то заострить, но, если ты искренен, естественен и правдив, это не страшно. Тебя всегда поймут правильно, как надо. Поэтому я не боюсь направленного на меня телеобъектива, стараюсь не думать, что меня будут смотреть 80 — 100 миллионов, и пытаюсь вслух размышлять о том, что для меня важно и интересно. Я субъективен во всех своих оценках и критериях и не пытаюсь говорить от чьего-либо имени...

Не буду рассказывать о том, как я расстался с телевидением из-за придирок, вырезок, уродования передач чиновниками-

держимордами. Дело кончилось скандалом из-за кастрирования моего юбилейного (декабрь 1987 г.) творческого вечера и беспардонного вмешательства телевизионных чинуш в программу «Четыре вечера с Владимиром Высоцким» (январь 1988 г.). Отношения с ТВ завершились моей статьей в «Огоньке», опубликованной в апреле 1988 г., «Почему я в эпоху гласности ушел с телевидения». Там я «напозволял» себе, и, может, впервые о могущественной, секретной империи на страницах прессы была высказана горькая правда. Как бы сказал Высоцкий: «Ты, Эль, на грубость нарываешься». После этого поступка я стал на телевидении персоной non grata. Тогдашний председатель Гостелерадио А. Н. Аксенов на собрании партийно-хозяйственного актива сказал просто: «Мы не допустим на наши экраны тлетворную рязановскую спесь». Многотиражка с аксеновским «перлом» хранится у меня дома. Мою физиономию после этого события неоднократно вырезали из разных передач и программ. Для телевидения я как бы исчез из жизни. Потом А. Н. Аксенова (кто сейчас помнит этого временщика?), как и многих, кто разваливал страну, перевели на хорошую пенсию.

А с декабря 1991 года, после трехлетнего изгнания, началась моя вторая жизнь на телевидении.

Интересно, как новое время разбудило скрытые таланты людей. В пример приведу Ирен Лесневскую. Она слыла хорошим, творческим, инициативным редактором «Кинопанорамы». Хорошим редактором, но не больше. Таких, как она, в Останкино было немало. Однако в ней таились до поры до времени неведомые, мощные резервы, которые могли и не проявиться, если бы не свежие веяния в экономике и в жизни. Короче, Ирен решила организовать частную телевизионную компанию. Она проявила потрясающую активность, блестящий организационный талант, безупречную финансовую изворотливость, невероятное художественное чутье, рискованность, отдающую безрассудством. И с декабря 91-го года REN TV пустилась в плавание по эфирному морю. Конечно, Лесневской помогли и ее контактность, и привлекательность, и обаяние, и широта характера, и умение располагать к себе людей. И, разумеется, очень важным оказалось ее доскональное знание закулисных останкинских нравов, давнее знакомство с телевизионными чиновниками, понимание, в какой кабинет надо постучаться, на какую из пружин надавить. Но, пожалуй, самым главным достоинством была — ее одержимость. Создать телекомпанию — стало единственным, самым главным делом ее жизни. Она, если вспомнить генерала Трепова «холостыми не стреляла и патронов не жалела». Сейчас REN TV — не только процветающая фирма, завоевавшая доброе имя,

хорошую репутацию и известность, но и предприятие, стоящее на крепких производственных и финансовых ногах. Лесневская закупила несколько новых современных телекамер, приобрела три монтажных комплекта высочайшего качества, оснастила компанию лучшими системами озвучания, короче, в REN TV имеется все, чтобы снимать на замечательном техническом уровне. Я говорю об этом лишь потому, что вначале не было ничего, заваривалось все с нуля. Первые программы снимались, монтировались и озвучивались на наемной аппаратуре. Постепенно сложилось и постоянное товарищество людей, преданных делу, работающих с удовольствием и с полной отдачей. У Лесневской, без сомнения, есть все качества лидера. Про нее одна из газет справедливо писала, что ее телекомпания — «это капитализм с человеческим лицом».

Я рад, что в какой-то степени способствовал становлению REN TV. Ирен Стефановна, понимая, что телекомпании нужны опытные и известные ведущие, для начала сделала ставку на меня. Потом она пригласила еще и популярного Владимира Молчанова. Позже с компанией стали сотрудничать Юрий Никулин и Григорий Горин (цикл передач «Клуб белого попугая») и Юрий Рост («Конюшни Роста»). Однако я коснусь только своих передач. Сначала я не имел какой-то собственной репертуарной линии. Я наслаждался свободой и делал то, что приходило в голову. Так возник цикл «Восемь девок — один я» — рассказы о своих любимых актрисах, с которыми довелось трудиться в разных фильмах. Потом появилась программа об уличных музыкантах Москвы, вышедших на панель. А еще позднее образовался постоянный цикл «Разговоры на свежем воздухе» — встречи с писателями. Эта серия программ выходит в эфир нерегулярно, но в результате я попробовал раскрыть внутренний мир наших замечательных писателей и поэтов... Среди них — Василий Аксенов, Борис Васильев, Юрий Левитанский, Булат Окуджава, Владимир Кунин, Евгений Евтушенко, Давид Самойлов.

Постепенно образовалась и моя репертуарная «политика». Ее можно свести к нескольким положениям. Делать передачи просветительские и занимательные в одно и то же время. Если в передаче присутствуют юмор и развлекательные моменты — это прекрасно. Если передача рассказывает о человеке, он должен мне импонировать, вызывать мое чувство симпатии. Ибо я не профессионал, и мне небезразлично, с кем встречаться перед публикой. Таким образом, я занимаю как бы свою нишу среди многих телепрограмм. Профессиональные телевизионные ведущие вынуждены интервьюировать сегодня одного, завтра

другого. Одни гости им нравятся, других они недолюбливают. Но профессионал — он и есть профессионал. Он обязан вести передачу, невзирая на лица. Я же выбираю для своих встреч только тех, кто мне лично приятен, или же тех, перед кем я преклоняюсь, или восхищаюсь творчеством. Поэтому я создаю программы, пропитанные дружескими чувствами, приязнью, теплотой. А в наше время люди испытывают огромную недостачу добра. Короче, я занимаюсь тем, что пытаюсь «сеять разумное и доброе». О «вечном» говорить не будем, ибо телевидение живет, как правило, один день. И если кто-то не посмотрел твоей программы в объявленное время, вряд ли ее сможет увидеть потом. Надо примириться с тем, что это однодневки, бабочки, которые умирают к утру. Однако кто-то что-то успевает посмотреть и что-то хорошее оседает в душах.

Перечислю мои наиболее важные для меня авторские передачи, которые вышли в эфир за последние годы. Для начала упомяну три программы, сделанные на Российском телевидении. В сериале «Комики двадцатого столетия» я рассказал о жизни и творчестве великого Чарли Чаплина, поведал о замечательном драматурге Николае Эрдмане и напомнил о грандиозном комическом актере немого кино Бастере Китоне. Моими талантливыми соавторами были редактор Елена Красникова и режиссер Юрий Афиногенов. Потом я переманил их под крылышко И. С. Лесневской, где мы вместе создали немало телепередач.

Под маркой REN TV с моим участием вышли разные новеллы. «Загадка Л. Ю. Б.» — история жизни одной из грандиознейших женщин нашего века — Лили Брик. Мой близкий друг Василий Катанян — пасынок Лили Брик — был вдохновителем и участником этой программы. Он представил интереснейшие документы и поведал о никому не известных фактах. Трехсерийная программа «Человек-праздник» была посвящена семидесятилетию великого режиссера и художника Сергея Параджанова. Передача строилась как празднование дня рождения Сережи. В комнате, напоминавшей параджановскую, ибо она была увешана его коллажами и картинами, уставлена его личными вещами и предметами, собрались за столом соратники и друзья Параджанова. Одно место было свободно, там стояла полная рюмка, накрытая ломтем хлеба. И хотя героя вечера уже не было на свете — это была веселая встреча. Ибо параджановский дух витал над нами. Алла Демидова, Василий Катанян, Белла Ахмадулина, Владимир Наумов, Александр Атанесян рассказывали забавные байки, смешные приключения, дурацкие случаи, приключившиеся с Мастером.

«Шесть вечеров с Юрием Никулиным» — рассказ о потрясающем клоуне, чудесном киноартисте, цельном и чистом человеке и о главном анекдотчике нашей страны.

«Частная жизнь Александра Анатольевича» — рассказ о моем близком друге. Его фамилия — Ширвиндт. А поводом для встречи перед телекамерой послужило шестидесятилетие Шурика. Популярность известного артиста Ширвиндта, пожалуй, уступает лишь оглушительной славе Ширвиндта, как главного остроумца страны, как глобального поздравляльщика всех и вся, как непременного участника всех празднеств и юбилеев нашего огромного географического пространства, как потрясающего балагура, шутника, автора острых словечек. Его непроницаемое красивое лицо с трубкой в зубах знакомо всем и каждому. Да, он еще играет в кино, да, он премьер театра Сатиры, да, он преподает в Щукинском театральном училище, да, он автор и режиссер многих эстрадных номеров и масок, да, он режиссер, ставящий спектакли, да, он президент академии «Золотой Остап» и прочая, прочая, прочая. Вот все это вместе и создает явление культуры — уникальное, невероятное, любимое. Конечно, грех не упомянуть здесь и Михаила Державина, друга, соавтора, соратника, который великодушно пропускает Ширвиндта вперед. Не буду рассказывать сюжет этой занятной, местами разнузданной программы об Александре Анатольевиче, ибо воистину лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать или прочитать. Было сделано несколько передач и про «меня любимого». «Необъятный Рязанов» — это Ирен Лесневская сняла передачу к моему шестидесятипятилетию. Через два года Елена Красникова выпустила в эфир, как говорят, talk-show под кровожадным названием «Попался, голубчик», своеобразную игру, где я был «жертвой». Телекамерой были заранее сняты вопросы, обращенные ко мне. Задавали эти вопросы мои друзья. Нюанс заключался в том, что я не знал, кто спрашивает и о чем. Я приготовился к каверзным вопросам и пришел, вооружившись на всякий случай своей пластинкой со стихами и песнями на мои стихи, а также книгами. Я чувствовал себя неуверенно, вспоминал Петра Первого, который запретил боярам выступать по бумажке, «дабы дурь каждого видна была». Наконец истязание началось. Я уселся перед телевизионной камерой, мне запустили монитор. Я смотрел, слушал очередной вопрос и немедленно отвечал. Как это прошло, не мне судить...

Особняком среди моих телепередач стоят две: «День в семье Президента» и «Мужской разговор». Поскольку об этих передачах меня всегда спрашивают на творческих вечерах, расскажу вкратце, как случился мой политический зигзаг на телевидении.

В феврале 1993 года мы задумались, о ком сделать передачу к Восьмому марта? И решили посвятить ее Наине Ельциной, первой леди России. Наину Иосифовну до этой поры никто никогда не видел на телеэкране. Она, в отличие от своей предшественницы Раисы Максимовны Горбачевой, которая буквально не «слезала» с экранов, не давала налево и направо интервью и была никому неведома. Я тоже не был знаком с женой Президента. Поэтому я как бы представлял в будущей передаче интересы зрителя. REN TV связалось с пресс-службой Ельцина и поставило в известность о наших намерениях. Но в семье Ельцина было тяжелое время, умирала мать Президента, и нам ответили отказом. Минуло Восьмое марта, я забыл о несостоявшемся интервью с женой Президента и вовсю занимался циклом «Белоснежка и семь гномов», героями которого были популярные телевизионные ведущие. Как вдруг в середине апреля мне позвонил председатель телекомпании «Останкино» Брагин. Он сказал, что в «Останкино» были бы рады, если я сейчас срочно займусь передачей о Наине Ельциной. Я сразу же понял, что этот звонок — не простой звонок. 25 апреля в России намечался референдум, в результате которого у власти в случае победы оставался бы Ельцин. В случае его поражения у руля государства могли бы встать реакционные силы. Так что предложение Брагина несло в себе определенный социальный заказ — программа обязана быть «позитивной», героиня передачи должна понравиться зрителям. Я находился тогда по одну сторону баррикад с Ельциным и не хотел возврата прежнего «красного рая». Но тем не менее для меня было важно личное отношение к героине передачи. А вдруг она мне не понравится? Тогда я под благовидным предлогом буду вынужден отказаться. Я ответил Брагину уклончиво, сказав, что прежде хотел бы познакомиться с Наиной Иосифовной. На следующий вечер я приехал в семью Президента. Кроме самого Ельцина собралась вся семья — обе дочери Таня и Лена, их мужья и дети и, естественно, Наина Иосифовна. Семья Президента мне понравилась — они интеллигентны, образованны, симпатичны. Наина Иосифовна произвела на меня прекрасное впечатление — искренняя, добрая, заботливая, лишенная каких бы то ни было признаков того, что она — жена главы государства. Я обратил внимание, что это очень счастливая семья, ибо они любят, поддерживают и помогают друг другу. И в то же самое время — это глубоко несчастная семья. Ибо они живут интересами Президента, а судьба Ельцина все последние годы висела на волоске. То его изгнал Горбачев из руководства страны. Причем изгнал без объяснения причин опалы. То он баллотировался в депутаты и

неизвестно было, пройдет ли, так как очень сильно организовано коммунистическое противодействие. В Испании произошло падение самолета с Ельциным на борту, и неизвестно, случайность ли это или террористический акт. А потом выборы Президента России. Жуткое напряжение. Вечная борьба с парламентом и его лидером Хасбулатовым, борьба, которая в любую минуту могла кончиться импичментом. А публичный, демонстративный выход из компартии? Затем путч в августе девяносто первого года, когда Ельцин поднялся на бронетранспортер, подставив свою грудь для любого выстрела. Перечислять можно долго. Все эти годы семья жила как на раскаленной сковороде. Провинциалы, приехавшие из Свердловска, они так и не вросли в столичную жизнь. Все их корни, друзья, родные — далеко от них. Одиночество усиливалось и оттого, что все они — люди скромные и нормальные — семья первого человека в стране.

Короче, я решил делать передачу. В этой ситуации был один щекотливый нюанс: убедить кого-либо, что я в данном случае бескорыстен, что ни в чем не заинтересован, будет непросто. Но мне на самом деле ничего не требовалось от первого лица в стране. Я не собирался открывать совместное предприятие или какой-нибудь фонд, так что мне не требовался особняк. Квартира, дача и — аж! — два автомобиля у меня были. У меня имелось звание народного артиста СССР, я был лауреатом Государственной премии СССР, а эти награды Ельцину вообще не по плечу, так как не существует Советского Союза. Орденов я получил в свое время немало. То, что мне решительно ничего не надо было от Президента России, сыграло немаловажную роль в моем решении. Я был независим, и это давало мне возможность раскованной, свободной беседы. Не стану пересказывать программу «День в семье Президента», ибо это бессмысленно. Кто видел — имеет свое мнение, а кто не видел...

Передача вышла в эфир дня за четыре до референдума и, говорят, добавила немало голосов в пользу Ельцина. Если это действительно так, то здесь моей заслуги практически нет. Наина Иосифовна вела себя перед телекамерой естественно, органично, откровенно и произвела своей натуральностью и обыденностью самое хорошее впечатление. Люди признали в ней свою, понятную, близкую женщину. Так что Наина Иосифовна Ельцина выиграла на телеэкране нелегкую схватку, ибо, думаю, немало было среди зрителей людей, априорно настроенных против.

В конце съемки программы Ирена Лесневская шепнула мне: «Попросите его (имелся в виду Президент) еще об одном интервью через некоторое время». Я обратился к Ельцину: «Борис

Николаевич, у меня к Вам просьба». Он конфиденциально приблизился ко мне и наклонил голову, понимая, что сейчас и будет то самое главное, ради чего, собственно, и происходила вся эта съемка, что я сейчас начну чего-нибудь клянчить.

Но я громко, а не на ухо, попросил его дать мне еще одно интервью некоторое время спустя. Он ответил согласием, мы ударили по рукам и попрощались.

А теперь несколько страниц из дневника. Там я расскажу и о второй моей встрече с Президентом.

ИЗ ДНЕВНИКА (1992–1995)

1992 год

ЯНВАРЬ — ФЕВРАЛЬ. Вышли № 1 и № 2 журнала «Юность». «Предсказание» опубликовано.

МАРТ. Эфир передачи «Восемь девок — один я». Ретроспектива моих фильмов в Париже с 4 по 11 марта в кинотеатре «Энтрепо». К этому времени молодой режиссер, которому я отдал для постановки повесть «Предсказание», все еще не нашел продюсера. И я решил, что, пожалуй, надо попробовать осуществить экранизацию самому. Но полной уверенности, что это надо делать, у меня еще не было. Уверенность появилась после знакомства с Ирен Жакоб. По приезде в Париж я поинтересовался, где сейчас Ирен Жакоб. И нельзя ли ее пригласить на открытие ретроспективы, которая начиналась фильмом «Небеса обетованные». Оказалось, Ирен в Париже и с удовольствием вечером придет. Перед началом сеанса я познакомился с очаровательной артисткой. Я сказал ей немало искренних добрых слов по поводу ее роли в «Двойной жизни Вероники», сказал, что у меня есть проект и что я был бы счастлив работать вместе с ней.

После сеанса Ирен высказала мне свое мнение о фильме. Картина ей очень понравилась. Далее она добавила, что хотя очень разборчива и редко дает согласие на съемки, но в данном случае она обещает сниматься у меня.

Признаюсь, я не придал серьезного значения ее словам. Я за свою жизнь наслушался немало комплиментов. Однако на следующий день я снова увидел ее среди зрителей. Она приходила каждый день и посмотрела все восемь фильмов моей ретроспективы. Тут я понял, что Ирен — девушка серьезная и слов на ветер не бросает.

После окончания ретроспективы Ирен подтвердила желание работать вместе. И просила как можно скорее прислать сценарий. А сценария-то не было, существовала только повесть. И тут я постановил для самого себя окончательно, что буду снимать картину. Согласие Ирен подтолкнуло меня к решению.

Позже, уже во время съемок, Ирен пооткровенничала со мной. Она сказала, что в марте у нее был тяжелый личный кризис, и мои фильмы, которые она посмотрела в парижском кинотеатре, помогли ей выйти из трудного душевного недомогания. Рецензия, пожалуй, для меня самая дорогая.

По возвращении в Москву сразу же уселся за работу над сценарием.

АПРЕЛЬ. Работа над сценарием «Предсказание». На одну неделю уезжал в Мадрид на кинофестиваль. «Небеса обетованные» получили главный приз «За лучший фантастический фильм». Принимая приз, я не мог удержаться от смеха. Картина, с болью и горечью рассказывающая о наших бедах, о тяжелой жизни, о нищих, об обиженных системой людях, была воспринята на Западе как элегантная фантазия русского режиссера. Но все равно было приятно.

МАЙ. Окончание сценария, перевод его на французский язык, запуск фильма в производство, отправка сценария Ирен Жакоб в Париж.

ИЮНЬ. Ответ Ирен Жакоб с окончательным согласием сниматься. Мало того, она начала учить русский, чтобы играть роль на русском языке. Начались поиски французской фирмы для копродукции, ибо нет денег, нужна импортная пленка «Кодак», гонорар Ирен надо платить в валюте, требуются средства для обеспечения трех-четырех дней съемок в Париже и т. д. Так как главная мужская роль складывалась из усилий двух исполнителей (один и тот же герой в двух возрастах: около тридцати лет и около шестидесяти), то пробы на похожесть, на «совместимость» оказались необходимы. На роль старшего Горюнова сразу же утвердили Олега Басилашвили. После совместной пробы Олега Валериановича с Андреем Соколовым был найден и молодой двойник.

ИЮЛЬ, АВГУСТ, СЕНТЯБРЬ. О том, как сложно, неудачно, порой унизительно искали мы французского партнера, рассказывать не стану — вспоминать противно. Перейду сразу к тому, что наконец сценарием заинтересовался патриарх французского кино, человек русского происхождения знаменитый продюсер Александр Александрович Мнушкин. Нашим партнером стала французская кинофирма «Фильм Пар фильм», которую возглавлял Жан-Луи Ливи, вторым французским продюсером был Мнушкин.

В июле эфир передачи о Василии Аксенове, в августе о Борисе Васильеве.

ОКТЯБРЬ. Показ фильма «Небеса обетованные» по телевидению. По сути, состоялось рождение ленты, ибо ее увидело несколько десятков миллионов зрителей. Спасибо телевидению!

Начались съемки картины «Предсказание» — трудные, бестолковые, мучительные. Разваливался на куски Советский Союз, разрушалось и кинопроизводство. То, что делалось раньше само собой, сейчас требовало от киногруппы героических усилий.

НОЯБРЬ — ДЕКАБРЬ. Приехала Ирен Жакоб. Она попросилась

приехать на две недели раньше до начала ее съемок. Ей хотелось пожить в обычной русской семье, включиться в быт, поизучать нашу жизнь, познакомиться с тем, как существуют в своей стране русские люди. Она хотела понять свою героиню так, чтобы сыграть ее без иностранного акцента. Желание для западной актрисы довольно необычное. Ирен Жакоб вообще не укладывалась в стереотипы, бытующие о кинозвездах. Она живет напряженной духовной жизнью, любит серьезную музыку, много читает, участвует в благотворительных спектаклях для бедняков, помогает клошарам[4], дружит с пожилыми священниками. В ней нет ни грана[5] дешевки, никакого современного налета. Она как бы женщина вне времени. Работать с ней было легко. Мы понимали друг друга абсолютно. Она упрямилась только тогда, когда считала, что сыграла недостаточно точно. Тут она требовала дополнительных дублей и была в этом крайне настойчива.. Играла она, естественно, на русском языке. Причем это не было попугайским заучиванием роли, она вполне недурно разговаривала по-русски. Об Ирен Жакоб я могу говорить только восторженные слова — она удивительная, совершенная, трогательная женщина и актриса. Я надеюсь, что мы еще встретимся с ней на съемочной площадке.

Прекрасно работали Олег Басилашвили и Андрей Соколов. Не подкачали и Алексей Жарков, Роман Карцев, Александр Пашутин. Актеры, как всегда, оставались моими самыми близкими соратниками.

В декабре съездили на четыре дня в Париж, где снимали воспоминания Горюнова. Его умершую жену играла жена продюсера актриса Каролин Сиоль, причем тоже на русском языке.

В ноябре эфир передачи об Юрии Левитанском.

В декабре показ программы о Наталии Гундаревой.

19 декабря. Церемония вручения приза «Ника», — профессионального приза Союза кинематографистов. «Небеса обетованные» выдвинуты по семи номинациям. В результате голосования наши взяли шесть «Ник». Александр Борисов и Сергей Иванов получили приз как лучшие художники года. Юрий Рабинович и Семен Литвинов — лучшие звукооператоры года. Андрей Петров — лучший композитор года. Лия Ахеджакова — лучшая актриса второго плана. (Почему? Ахеджакова играла в фильме главную роль. Кто отнес ее работу в разряд эпизодических ролей? Как всегда, нет ответа.) Эльдар Рязанов — лучший режиссер года.

Лучший фильм года — «Небеса обетованные».

Очень горжусь этими призами. Получить одобрение коллег

труднее всего.

1993 год

ЯНВАРЬ—АПРЕЛЬ. Работы по завершению «Предсказания». Монтаж, озвучание, запись музыки, перезапись. Замечательно работала Анна Каменкова, дублируя Ирен Жакоб. Ирен играла по-русски, но акцент все-таки оставался. Анна Каменкова — крупнейшая наша актриса — вложила весь свой талант и всю свою душу в эту, по сути, «негритянскую», анонимную работу. Я ей признателен от всего сердца.

За десять дней до того, как была готова картина на одной пленке, умер в Париже Александр Мнушкин, так и не посмотревший свою последнюю ленту. Он ее очень ждал, верил в картину. После его смерти сразу же оборвались дружеские нити, связывающие нас с французской фирмой. От Жана-Луи Ливи, который устно оценил наш труд высоко, горячо похвалил картину, я не получил ни одной писульки. Никогда, ни по какому-либо поводу. Или его плохо воспитывали, или он держал нас за людей третьего сорта. Может, там было и первое, и второе.

МАЙ—СЕНТЯБРЬ. В мае состоялась в Доме кино премьера, в июне — поездка в Израиль с творческими встречами, в июле — мы с Ниной ездили в отпуск на Валдай.

ОКТЯБРЬ. 20 числа после изучения анализов врачи поставили Нине страшный диагноз. А еще несколько дней спустя она уже находилась в онкологическом центре в ожидании операции. Беда пришла неожиданно, внезапно.

На седьмое ноября назначено новое интервью с Президентом.

НОЯБРЬ. 3 ноября прекрасный хирург Михаил Иванович Давыдов сделал Нине операцию. Операция была трудная, длилась долго. Больную перевезли в реанимацию.

4 ноября умер Карлен Агаджанов — директор картины, мой друг. Вместе с Карленом Семеновичем мы делали фильмы «Невероятные приключения итальянцев в России», «Служебный роман», «Небеса обетованные» и «Предсказание». Карлен был фанатиком кинематографа, человеком, на которого я всегда мог положиться, преданным другом. С его смертью оборвалась последняя нить, связывавшая меня с «Мосфильмом».

5 ноября меня пригласил к себе Борис Николаевич Ельцин. Я в первый раз был в Кремле, там, где работает Президент. Борис Николаевич сказал:

— Я знаю, у вас тяжело больна жена, а на седьмое назначено интервью. Вам, вероятно, сейчас трудно. Если хотите, отложим нашу встречу.

Нина по-прежнему находилась в реанимации, куда не

пускают родных. Правда, для меня делали исключение, на две-три минуты впускали. Но я ничем не мог помочь ей. Я маялся, не находил себе места, не знал, чем себя занять.

— Давайте не будем откладывать, — сказал я Президенту. — Работа отвлечет меня от печальных мыслей.

— О чем будет интервью? — спросил Ельцин.

— О том, как коммунист стал демократом, — объяснил я. Должен сказать, меня очень тронула деликатность Бориса Николаевича.

6 ноября — панихида по Карлену в Армянской церкви Ваганьковского кладбища.

7 ноября — съемка интервью на президентской даче. На этот раз была совсем другая ситуация, нежели в апреле, перед референдумом. Позади были страшные дни 3 и 4 октября. В момент нашего интервью Ельцин обладал безграничной властью, поэтому и спрос с него был иной. Кроме того, за мной, за плечами, стояло невыразимое горе — смертельная болезнь любимой жены, и я решил, что особенно церемониться не стану. Практически у всех к Президенту набралось немало острых, нелицеприятных вопросов, и я решил, что буду как бы выразителем скопившихся недоумений, озадаченностей, буду спрашивать обо всех странностях, о загадках, о дурдоме, которого так много в политике и стране. Ельцин не ожидал от меня (в особенности после апрельской программы) такого резкого напора и поначалу даже немножко растерялся. Но он опытный боец, а в этой беседе показал себя человеком честным и искренним. Он не кривил душой, не врал, не старался казаться лучше. Он мог ведь и прервать эту съемку, отменить ее, но он пошел до конца. Когда ему нечего было сказать, он выдохнул: «У меня нет ответа...»

Я спросил у Президента о сносе Ипатьевского дома (а ведь это случилось, когда он был главным человеком в Свердловске). Он честно признался: «У меня уже было достаточно сил и авторитета, чтобы воспрепятствовать решению Политбюро, но я не сделал этого. Никогда себе не прощу».

Не у всякого политического деятеля хватило бы мужества на такую откровенность.

9 ноября. Продолжение интервью с Ельциным. Оно проходило в Кремле, в комнате для приемов, недалеко от кабинета Президента. На этот раз Ельцин уже знал, чего от меня можно ждать. Никакого благодушия и расслабленности не было. И тем не менее его удалось «расколоть» и в этом разговоре. 9 ноября в нашей беседе прозвучало немало откровенностей... В том числе и об октябрьском путче.

Нина по-прежнему в реанимации. Обычно после операции

выписывают через два-три дня, а ее продолжают держать в этом полузагробном мире. Жизнь ее все еще находится на волоске. Каждый вечер я прокрадываюсь туда на несколько минут.

13 ноября. Наконец, после одиннадцати дней пребывания в реанимации, Нину вернули в палату. Это было как возвращение с того света.

16 ноября. Эфир передачи с Ельциным «Мужской разговор». Должен отметить, что после съемок никто из президентского окружения не звонил, никто не просил показать программу, никто не предлагал что-нибудь вырезать или смягчить. И мне, выросшему на коммунистической цензуре, это очень понравилось. Я наводил справки, видел ли Борис Николаевич нашу передачу. В этот день он был с визитом в Туле и попросил составить расписание так, чтобы вечером у него было бы время для просмотра. Так что он видел «Мужской разговор» одновременно со всем народом, А в больничной палате по крошечному черно-белому телевизору смотрела программу моя жена.

30 ноября. После осложнения — флебит — перевез Нину домой. Чонкин был в восторге от того, что хозяйка вернулась.

1994 год

МАРТ. У Нины ухудшение. Уезжаем в Германию. Под Мюнхеном Нину положили в клинику реабилитации. После нескольких дней обследования был поставлен диагноз: рецидив болезни. Требуется повторная операция. Нина говорит, что она этого не вынесет.

В ответ звучит: «Тогда смерть».

АПРЕЛЬ. Хирургическая клиника в Мюнхене. Страшные, зверские, болезненные обследования. В результате заключение: делать операцию поздно. Нину выписывают из клиники. Она понимает, что ее ждет.

МАЙ. 3-го возвращаемся домой из Германии.

28 мая. Суббота. 21 час. Нина умерла.

СЕНТЯБРЬ. 1 сентября 1944 года я вошел в аудитории ВГИКа, началось мое обучение киноискусству. Так что в сентябре 1994 года исполнилось полвека моей жизни в кино. К этому «юбилею» в REN TV было сделано пять программ, которые назывались так же, как и эта книга, «Неподведенные итоги». В этих тридцати минутных фильмах, любовно смонтированных редактором всех моих телевизионных работ Аленой Красниковой и режиссером Юрием Афиногеновым, я рассказывал о студенческих годах; об учителях — Козинцеве, Эйзенштейне, Пырьеве; о злоключениях некоторых моих лент; о своем режиссерском становлении; о рождении новых импровизационных эпизодов; о прекрасных

артистах; были там и очень личные страницы, снятые на даче с дочерью, невесткой и внуками. В общем, эти программы были своеобразной исповедью человека, отдавшего всю свою жизнь кинематографу. Показывались они по НТВ, пожалуй, самому интеллигентному каналу, который, к сожалению, принимает далеко не вся Россия. Так что во многих краях и областях «Неподведенные итоги» так и не увидели...

28 сентября мне сделали глазную операцию. Делал ее волшебник, потрясающий хирург-офтальмолог Святослав Николаевич Федоров. Операция прошла безупречно, виртуозно. Если бы все в стране работали так, как в клинике у Федорова, какая это была бы замечательная страна!

ОКТЯБРЬ. В середине октября небольшая съемочная группа REN TV улетела во Францию — снимать цикл телевизионных программ под условным названием «Русские музы». Мы намеревались снять несколько телефильмов, посвященных русским женщинам, которые стали женами, подругами, моделями великих французских художников и писателей.

Одна передача посвящалась Эльзе Триоле — жене великого Луи Арагона, которая сама стала крупной французской писательницей. В другой программе мы рассказали о белорусской девочке Наде Ходасевич, которая в Смоленске училась у Казимира Малевича. Одержимая любовью к живописи, она добралась до Парижа, стала ученицей Фернана Леже, а много лет спустя и его женой. Открытие музея в Бьоте, посвященного творчеству художника, — дело рук Нади Леже. Одна из программ поведала о судьбе балерины Дягилевского балета Ольги Хохловой, которая в 1918 году стала женой Пабло Пикассо. Художник ради невесты согласился на венчание в русской православной церкви в Париже.

Дина Верни, модель, натурщица и друг великого скульптора Аристида Майоля, дала нам два обширных интервью. Мы снимали и открытие музея Майоля в Париже, на создание которого Дина потратила не один год своей жизни. Мы ездили на родину художника, мы снимали его скульптуры в саду Тюильри, вручение Дине Верни ордена Почетного легиона президентом Франции Франсуа Миттераном и многое другое.

Самое большое повествование получилось о Гале (Елене) Дьяконовой, девушке из России, которая сначала была женой великого поэта Франции Поля Элюара, а потом стала другом и женой художника Сальвадора Дали. Дали, может, самый крупный художник столетия, грандиозный мистификатор, личность загадочная и непредсказуемая. О Гала (так ее называл Дали) и ее муже рассказывают в фильме друг и издатель художника Пьер

Аржилле и возлюбленная Дали (как она сама утверждает) певица и актриса Аманда Лир.

В этих фильмах, естественно, мы вспомнили дружбу Анны Андреевны Ахматовой и Амедео Модильяни в 1910 и 1911 годах в Париже. Мы коснулись также и судьбы Марьи Павловны Кудашевой — последней жены Ромена Роллана. К сожалению, не удалось встретиться и взять интервью у Лидии Делекторской, которая прожила последние двадцать два года с Анри Матиссом, будучи сначала его натурщицей, потом сиделкой его больной жены, а далее другом и помощником великого художника. Она издала о Матиссе великолепную книгу.

И, конечно, мы рассказываем о родоначальнице «русской женской агрессии» во Францию — о княжне Анне, дочке Ярослава Мудрого, о ее удивительной судьбе в далекой чужеземной стране...

ДЕКАБРЬ. Съемки двух телевизионных программ — рождественской и новогодней. А потом поездка по Сибири и Уралу — встречи со зрителями. Новосибирск, Томск, Кемерово, Омск, Свердловск, Нижний Тагил, Челябинск, Курган, Тюмень. В Нижнем Тагиле я попросил отвезти меня на окраину города в поселок Красный Камень, где я будучи пятнадцатилетним пареньком прожил с семьей целый год в эвакуации. Барак, в котором мы размещались, находился между концлагерем и железнодорожной сортировочной станцией «Смычка». Пейзаж, конечно, изменился. И я не смог точно определить, в котором именно из четырех сохранившихся бараков я жил. Процветает и концлагерь — там теперь содержатся женщины. И, конечно, шла работа на сортировочной станции. Доносились голоса диспетчеров через динамики. Я испытал удивительное чувство — снова побывать там, где ты жил пятьдесят два года назад. Посещение этого места оказалось мощным толчком для памяти. Вдруг всплыло множество подробностей трудной эвакуационной жизни, тяжелого барачного быта. И казалось, что все это случилось в другой жизни, да и не в моей, а какого-то другого человека.

Принимали сибиряки и уральцы замечательно. От поездки осталась только одна огромная положительная эмоция.

1995 год

ЯНВАРЬ. Эфир передачи «Княжеские посиделки», снятой в Париже в октябре.

Состоялась поездка в Соединенные Штаты с выступлениями по так называемой «русской улице», то есть встречи с нашими бывшими соотечественниками. Программа называлась

«Телевизионный Рязанов». Я рассказывал о своей работе на телевидении, отвечал на вопросы, показывал фрагменты из телевизионных передач. Приятно, что во всех городах были аншлаги. Признаюсь, я не ощущал разницы между зрителями в Сибири и в Америке. Принимали очень сердечно. К сожалению, поездку омрачила тяжелая болезнь с высокой температурой, диким кашлем и слабостью — привязался какой-то заграничный вирус. Некоторые выступления были отменены, иные перенесены на другие дни. Приходилось порой выходить на сцену с температурой 39°. Но благодаря болезни я познакомился в Сан-Франциско с чудесным доктором Эдвардом Рохлиным. Он приезжал в гостиницу, привозя с собой каждый раз по пол-аптеки. Его помощница Леночка готовила куриные бульоны, вообще трогательно заботилась обо мне, как о родном человеке. Замечательные, прекрасные люди!!!

ФЕВРАЛЬ. В Риге состоялась встреча со зрителями. Тоже очень теплая. Но я бы не упомянул о ней, если бы не записка, которую я хочу процитировать дословно:

«Я хочу рассказать Вам уникально анекдотический случай. Моя приятельница, разуверившись во всем и вся, решила распрощаться с этой жизнью. Она купила бутылку коньяка и несколько пачек люминала. Будучи медиком, она хорошо знала безотказное действие этой смеси. Она сделала прическу, маникюр и облачилась в свое самое нарядное платье: потом она хотела быть такой же красивой, как до того. Делала она все это не в состоянии аффекта, а совершенно спокойно и сознательно. Она села в кресло около телевизора и включила его. На экране Ширвиндт покупал в палатке бутылку шампанского. Шло начало „Иронии судьбы“. Это было в 1978 году. Моя приятельница жива до сих пор. Она недавно купила кассету с этим фильмом и смотрит его, как она выражается, „по мере надобности“...»

ЧЕСТНО РАССКАЗАТЬ ИСТОРИЮ НРАВОВ

Книга «Неподведенные итоги» заканчивается. Некоторые ее главы были написаны в форме дневника, некоторые как отчет о встрече со зрителями, заключительная глава — это интервью.

Интервью я за свою жизнь и сам брал немало, а надавал великое множество. Поводом для этой беседы, которая состоялась с талантливым и опытным кинокритиком Павлом Сиркесом, послужил юбилей кино. Сто лет прошло с тех пор, как в 1895 году братья Люмьер изобрели движущуюся фотографию, или синематограф, или, попросту говоря, КИНО. Спасибо старикам Люмьерам! Они подарили мне прекрасную профессию.

Итак, кинематографу — 100 лет! Пятьдесят один год я существую в нем.

Вопросы придумал журналист, а я попытался искренне на них ответить. И происходил наш разговор в канун 1995 года.

ПАВЕЛ СИРКЕС: Эльдар Александрович, вы — по преимуществу комедиограф. Почему муза Талия, как никакая другая, и в прозе, и в кино, и в кинодраматургии, и драматургии театральной владела вашим воображением вплоть до недавнего времени?

ЭЛЬДАР РЯЗАНОВ: Насчет музы Талии сказано красиво... У меня-то у самого с талией неважно (смеется)! Ну, вы знаете, я не считаю себя чистым приверженцем комедии. Стараюсь, чтобы то, что делаю, было не только смешно, но и грустно, и печально, и серьезно. А есть картины, которые кончаются трагично, скажем, фильм «О бедном гусаре замолвите слово» или «Жестокий романс». Да и в «Берегись автомобиля» звучат достаточно горькие ноты. Я убежден: в двадцатом веке все перемешалось, и жанры — в первую очередь.

Поначалу меня насильно загнал в комедийный жанр Иван Александрович Пырьев, патриот комедии. Под его нажимом, буквально из-под палки я снял «Карнавальную ночь». Она имела, к моему изумлению, успех. И дальше тот же Пырьев мне сказал: «Ты пойми, драмы — у нас их сотни — это все умеют. Не будь дураком, Рязанов (смеется), делай, делай, что получается и что доступно немногим».

Сейчас подобный подход, возможно, кому-то покажется чересчур практичным, даже циничным, но разговор такой тогда состоялся.

Я долго тяготел к драме, а Пырьев постоянно поворачивал

меня к комедии. Он был сильный, волевой человек, маститый, известный режиссер. Я же — молодой, начинающий. Сперва поддавался, уступал, потом втянулся.

П.С: Один критик как-то написал: боязнь, чтобы ремесло не подменяло бы свежести ощущения, заставляет Рязанова всякий раз ставить себе новую режиссерскую задачу. Так объяснялось, в частности, появление «Гусарской баллады». Угадан ли здесь импульс, который вами двигал?

Э.Р.: Ну и память у вас (смеется)! Это же было тридцать с лишним лет назад. Вообще-то, мне не интересно делать то, что я знаю, как делать. Здесь проявляются, с одной стороны, характер, с другой — особенности профессии. В ней нельзя поддаваться услужливым подсказкам опыта. Страх повториться — сильное чувство. Да и работа только тогда захватывает, когда что-то рождается впервые, когда совсем не известно, как надо картину снимать. Я вынужден искать, а, значит, находить. Припертый к стене должен из кожи лезть, но не сбиваться на то, что стало в нашем деле общим местом.

П.С: С ранних ваших шагов в искусстве вас признали нарушителем жанров. Отчего это шло — от недостатка мастерства, тесноты пут? Или это был сознательный бунт против канонов?

Э.Р.: Вначале много совершалось неосознанно. Просто-напросто мне казалось, что смешение жанров выигрышнее — один обогащает другой. И если в русле замысла органично сплавляются разнообразные и разношерстные элементы, должно получиться цельное произведение: грусть оттеняет юмор.

Скажем, в «Берегись автомобиля» мы добавили детектив. Но там есть и драма, и сатира, и юмористические эпизоды. Зато «Гусарская баллада» состоялась в чистом виде — в жанре героической комедии, героического водевиля.

Начиная с «Берегись автомобиля» и пошли фильмы с жанровой путаницей. И это стало потом осмысленной установкой.

В «Иронии судьбы» пьяный Ипполит встает в шубе под душ. Кое-кто не принимал и не принимает сцену. Им кажется, что она как бы из другой картины. Для меня же здесь — все на месте. Но, возможно, что-то мной недостаточно хорошо реализовано...

П.С: В вашей творческой судьбе, как, впрочем, в судьбе каждого художника, много навязанного обстоятельствами: не поступили в мореходное училище — попали во ВГИК, потом Пырьев предложил комедию против вашей воли, потом Юрий Александрович Шевкуненко — соавторство с Эмилем Брагинским. Была ли в каждом отдельном случае и в цепи случайностей, в которую они связались, неодолимая предопределенность?..

Э.Р.: Кто знает?! Цепь случайностей налицо. Но случайность — это же неосознанная закономерность, так нас учили?.. И куда бы повернулась жизнь, если б какое-нибудь звено этой цепи было другим, не могу сказать. Ну, не стал бы кинорежиссером, тогда, скорее всего, ушел бы в театр. Играл бы где-нибудь на провинциальной сцене... Либо ушел бы в литературу. Теперь остается только гадать. Любовь к чтению, тяга к искусству всегда были во мне сильны. Нет, видно, не суждено дослужиться до адмирала (смеется)!..

П.С: Сами вы собственную эволюцию как-то выразили так: от цветного — к черно-белому, от карнавала — к реальности, от чистого веселья — к веселому и грустному. В этой автохарактеристике присутствует некая непреложность — вот линия развития, которая была неизбежна. Мне интересно, насколько эти превращения обусловлены вашими волевыми усилиями?

Э.Р.: Мне, как и многим, не чужда склонность к самоанализу: стараюсь понять, что же происходит со мной. Да, поначалу развитие шло совершенно спонтанно, стихийно. Но ведь иные ищут себя всю жизнь... Вот находят ли? Человек меняется, переливается из одного состояния в другое — вариантов не счесть. А когда застывает художник, наступает творческая смерть. Очень важно в искусстве всегда чувствовать себя учеником.

П.С: Самоанализ и двигал вас определенным образом в искусстве?

Э.Р.: Анализ опыта, который накапливался стихийно, давал коррекцию поискам.

П.С: Сатирические краски использованы, пожалуй, только в «Гараже», в некоторых эпизодах «Вокзала для двоих» и «Небес обетованных». Похоже, вам органически чужда злость, необходимая в сатире, и потому в ваших фильмах разлита атмосфера доброжелательства и любви к людям.

Э.Р.: Сатира, по-моему, тоже всегда основана на любви. Какой бы злой эта сатира ни была, авторское желание, — чтобы жизнь стала лучше. «Карнавальная ночь», к примеру, — целиком сатирическая картина. И Огурцов в исполнении Ильинского — это сатирическая роль. Папановский Сокол-Кружкин из «Берегись автомобиля» — тоже. А разве образ, который создал Олег Басилашвили в фильме «О бедном гусаре...», лишен сатиры, обличения, ярости?

Да и злости у меня хватает — злости к плохому. Говорят, что, мол, «Ирония судьбы» — Рязанов, а «Гараж» или «Дорогая Елена Сергеевна» — не Рязанов. Это неправда. Критики исходят тут из привычных стереотипов. Стоит сделать что-то неожиданное, и ты

уже не соответствуешь... А для меня всегда на первом месте — реальность, то, как бывает в жизни.

П.С: Но между тем вы нацелены на выявление в этой жизни смешного.

Э.Р.: Я не стараюсь, чтоб обязательно было смешно. Важнее истинность ситуации. Если она окажется еще и уморительной, — прекрасно. Нет, ну, значит, нет. Зато хоть фальши не будет. Стараюсь писать весело, а снимать стремлюсь правдиво. Мне хочется рассказать историю нравов, рассказать честно.

П.С: Вы неоднократно говорили, что очень любите трагикомедию. Это от вашего мироощущения или от интереса к соединению смешного и печального?

Э.Р.: И от того, и от другого. Вот тут он был немногословен по Чехову (смеется) — «как сестра таланта»!..

П.С.: А насколько исповедальны ваши картины, насколько каждая выражает какой-то кусок вашей жизни, вашего понимания ее, вашей философии бытия?

Э.Р.: Не могу ответить на этот вопрос — не знаю. Надо начинать копаться в себе и думать. Что такое исповедальное кино? Слово «исповедь» предполагает чистосердечный рассказ о себе лично. Значит, ждать этого от кинематографа — искусства коллективного — можно лишь с известными допущениями. Но, конечно, в кино существует примат режиссера, он лидер, он ведет за собой других. Я почему стал писать стихи и прозу? Очевидно, почувствовал некую недостаточность исповедального начала в кинематографе. Возникла необходимость выразить то, что именно мне и только мне свойственно.

Возможно ли такое в кино? Я могу какой-то конкретный эпизод наполнить чем-то из своих переживаний, представлений — и делаю это. Это исповедально? Конечно, потому что снимаю фильмы о том, что для меня интересно, что люблю или ненавижу. Мои гражданские, эстетические, человеческие убеждения во многом определяют облик каждого фильма, над которым работал. Естественно, один сюжет тебе ближе, про другой — этого не скажешь. «Берегись автомобиля»... Личного опыта в краже машин не было (смеется), но эта лента — исповедь. Там в центре — человек, вызывающий мое восхищение, — Деточкин. Из коллизии «Берегись автомобиля» легко было сделать вестерн, автомобильный вестерн с трюками и погонями а-ля Бельмондо, а не социальную комедию. Может, потребность сказать что-то наболевшее о нашей жизни побудила предпочесть избранное решение. Фильм «О бедном гусаре...» считаю одним из наиболее исповедальных, хотя действие происходит в николаевскую эпоху. Почему? Проблемы чести, совести, выбора пути важны для

любого времени.

Когда Федерико Феллини снимает «Амаркорд» — это исповедь в чистом виде, это его личное, кусок его биографии, хотя сценарий написан с Тонино Гуэррой. Кстати, в сценарии есть и личность писателя. Или «Рим». Актеру, играющему главного героя, доверено прожить заново жизнь постановщика, добавляя тем не менее и обогащая за свой счет образ автора.

П.С: У Феллини все кино такое.

Э.Р.: Ну, почему? А «Сладкая жизнь», «Казанова», «Сатирикон», а «Дорога»? Правда, есть еще «Восемь с половиной». Да, у Феллини много фильмов абсолютно личностных. Они строятся по принципу «я вспоминаю» — вспоминаю, какое было детство, юность, как стал кинорежиссером... Но возьмем шукшинскую «Калину красную». Исповедальная это картина или нет?

П.С: Мне кажется, да.

Э.Р.: Что общего у Шукшина с вором, который перевоспитался?!

П.С: Василий Макарович говорил, что он сам мог стать таким, как Егор Прокудин, повернись по-другому судьба. У них — одни корни.

Э.Р.: Тогда должен сказать, что мне очень близки по характеру и поручик Ржевский из «Гусарской баллады», и Деточкин, и Калугина из «Служебного романа». Режиссеру дано вживаться в разных персонажей.

П.С: Лев Николаевич Толстой замечал, что люди как реки: то они быстрые, то тихие, то глубокие, то мелкие. В одном человеке столько возможностей, столько завязей!..

Э.Р.: С этой точки зрения, каждый фильм исповедален — в каждый вкладываешь себя, свои мысли, чувства, пристрастия. Неисповедальна та картина, что сработана режиссером бесстрастно, рассудочно и с холодной душой.

П.С: Постепенно в разговоре нащупалось что-то...

Э.Р.: А я своими высказываниями неудовлетворен — нечетко.

П.С.: Игорь Владимирович Ильинский говорил, что Рязанов согласовывает свой замысел с актером и выжимает из него то, что ему, Рязанову, нужно, почти не подсказывая. Как же вы добиваетесь этого «выжимания»?

Э.Р.: Эскиз образа создается на кинопробах. Отмечу здесь нюанс, который вряд ли смогу объяснить, но попробую. Между мной и артистом возникают, должны возникнуть какие-то токи, личные отношения. Мы не признаемся друг другу во взаимном обожании. Но актер чувствует, что я его люблю, независимо от пола и возраста. Это любовь профессиональная. И еще он находит

в моих глазах своеобразное зеркало, некий монитор, камертон — критерий правды — и играет, как правило, перед объективом для меня. Оператор поглощен наводкой на фокус, композицией кадра. Да и любой другой участник съемок занят на площадке конкретным делом. У актера здесь один только зритель — режиссер. Партнеры вовлечены в действие. Если актер фальшивит, если это присуще его натуре, второй раз я к нему не обращаюсь.

Положим, актер говорит до съемки: «Я этот текст произносить не могу». Я ему верю. Он мой союзник, соратник, талантливый человек, наделенный чуткой интуицией. И он — в образе, чувствует его изнутри. Что ж, обязательно переделаю сцену, перепишу диалог, заменю, выброшу — вывернусь наизнанку, потому что речь не о капризах. Я актера слуга абсолютный. Но одновременно и хозяин. Вот это-то сочетание и устраивает актеров, потому что они знают: для них будет сделано все. Я способен выразить неудовольствие оператору, почему так долго ставят свет, задать выволочку второму режиссеру, но никогда не выговаривал ни одному актеру, даже если он мне не нравился. Я ведь его выбрал. Артист — это самый хрупкий, нежный, тонкий инструмент режиссера. Только взаимопонимание, забота, полное доверие.

П.С.: Сим и добиваетесь того, что вам нужно?

Э.Р.: Если актер сыграет вдруг что-то неожиданно, я это больше всего люблю. Иногда такое замечательно ложится в образ, в картину.

П.С.: Интересно, как скоро вы пришли к подобным установкам?

Э.Р.: Сразу. Ильинский снимался в моей первой игровой ленте.

П.С: У вас до этого был только опыт хроникера. Вы что, интуитивно постигли тонкости работы с актерами?

Э.Р.: Игорь Владимирович помог мне почувствовать их. Никогда от актера не слышал: «А я так не хочу играть!» Меня ни разу не обидел ни один артист. Конфликтов с ними не возникало.

П.С: Тот же Ильинский признавался, что режиссерской манерой вы напоминаете ему Якова Александровича Протазанова и Григория Васильевича Александрова. Вы учились у них, конечно, не в смысле школы? Я знаю, что во ВГИКе вы были в мастерской Григория Михайловича Козинцева, а тянулись к Сергею Михайловичу Эйзенштейну.

Э:Р.: Козинцев открывал профессию. Эйзенштейн читал теорию кинорежиссуры. А дальше — практика на студии. Пырьев ввел в производство и во многое другое, определил мой

жизненный путь. Значит, у меня три учителя. А еще был итальянский неореализм. Он оказал невероятно сильное влияние. Мне нравились и картины Протазанова. Фильмы Александрова казались зализанными, в них слишком много красивости.

П.С: На съемочной площадке вы Протазанова видеть не могли...

Э.Р.: Я и Александрова не видел, хотя работали на одной студии.

П.С: А вы ходите на съемки к другим режиссерам, чтоб посмотреть, как они снимают?

Э.Р.: Нет. А вы бывали? Если это не масштабный эпизод, с большой массовкой, так там ничего и не увидишь. Очень долго можно ждать. Потом постановщик пошепчется о чем-то с артистом, потом снимут. Потом еще пошушукаются — и снова снимут. Потратишь шесть часов и уйдешь, ничего не поняв.

П.С: Мне кажется, если бы вам в свое время представилась возможность попасть к Феллини, вы не отказались бы.

Э.Р.: Конечно. Но не уверен, понял ли бы я что-нибудь.

П.С: А то, что вы сняли новую версию «Бесприданницы», не связано с близостью вашей режиссерской манеры к протазановской?

Э.Р.: Нисколько. В конце 1982 года не давали делать «Мастера и Маргариту» Булгакова, «Дорогую Елену Сергеевну» Разумовской, «Дракона» Шварца, «Самоубийцу» Эрдмана. Тогда стал думать, что же дальше? Все же надо жить и снимать, потому что я — режиссер. И тут вспомнил про «Бесприданницу». То был шаг в сторону, своеобразный зигзаг, но картину эту я очень люблю. Мне пришлось пойти как бы на идеологический компромисс, однако было интересно попробовать себя в новом жанре, в другом времени и на замечательной драматургии. Работал с большим увлечением.

П.С: Что с несбывшимися вашими мечтаниями? Есть перспективы?

Э.Р.: Изменилось время, и что-то отмерло во мне самом. «Самоубийцу» я уже делать не хочу. «Дракона» снял Марк Захаров. А вот «Мастер и Маргарита»... Вы знаете, с чертовщиной теперь как-то не хочется связываться, хотя Воланд — черт очень симпатичный, добрый к хорошим людям...

П.С: Существует мнение, что часто, стремясь к свежести решений в выборе актеров, конструировании мизансцен, в построениях более широкого плана, вы руководствуетесь принципом неожиданности. Ильинский когда-то отмечал, что такой ход от противного чреват сложностями, которые вам не всегда удается преодолеть. Идете ли вы на риск, если твердо не

уверены в результате, только бы избежать банальности?

Э.Р.: Риска не боюсь — входит в профессию. А банальность, конечно, страшна, но волей-неволей иногда впадаешь в нее, и это очень обидно. Всегда хочется найти то самое — единственное — решение. И потому надо долго не успокаиваться, что ли. Постановка картины для меня — череда непрерывных сомнений и неуверенности. В конце съемок как будто начинаешь что-то понимать. Когда приступаю к складыванию фильма и по многу раз смотрю отснятое, придерживаюсь одного критерия: если мне интересно, значит, получилось. А что не нравится — вон!

П.С: Доверяете своему непосредственному зрительскому взгляду?

Э.Р.: Да.

П.С: Комедию социальную вы предпочитаете комедии развлекательной?

Э.Р.: Мне развлекательную комедию делать скучно. Смотрю такие картины с удовольствием, если они умело сработаны, и тотчас забываю. Тратить на такое годы жизни не хочу. В произведении искусства для меня обязательно активное вмешательство в жизнь, стремление ее познать. И эстетическая неординарность. Я убежденный беллетрист. Это слово приобрело ругательный оттенок. Пусть. По-моему, ругали те, кто не умеет рассказать захватывающе. Мне же важно увлечь своей историей. И чтоб было занимательно. Снимаю ли картину, веду ли передачу, пишу ли книгу, хочется, чтоб было интересно, естественно, искренне и понятно. Не терплю зауми[6]. Комедии необходима легкость (но не легковесность). Когда у комедии тяжелая поступь — это не смешно.

П.С.: Прежде вы публиковали прозу, пьесы для театра, написанные вдвоем с Брагинским. Теперь — стихи в одиночку. Пишете стихи смолоду и до сих пор?

Э.Р.: Был большой перерыв. Снова начал в пятьдесят лет. Это как наваждение, процесс необъяснимый — ничего не могу с собой поделать. «Стихи не пишутся — случаются», — верно сказал поэт. Да, видимо, это выплеск из тайников души.

П.С: А каково было ваше самочувствие, когда вы вдруг оказались поэтом-дебютантом?

Э.Р.: Прекрасно ощутить себя снова молодым, незащищенным, бесправным.

П.С: Вам нравится быть бесправным?

Э.Р.: Вообще, художник — существо мнительное, ранимое. Он очень тяжело переживает любой неуспех, провал. Но, мне кажется, главная хворь наших деятелей искусства — синдром недооцененности. Каждому чудится, что он талантливее, чем это

признано, что создание его замечательно, а награда недостаточна. Многие убеждены, что их недолауреатили, недорецензировали, чего-то недодали.

Отчего так? Когда создавалось советское государство, были введены звания для нашего брата. Скажем, народный артист республики. Естественно, хотели тем самым отделить буржуазное искусство от социалистического. Одними из первых новые звания получили Ермолова и Шаляпин. Они, действительно, были всеобщими кумирами.

Но дальше завели уйму званий: заслуженный, народный республики, народный СССР и т. д. Появились Ленинские, Госпремии, звезда Героя Социалистического Труда. Часто, в особенности в годы сталинщины, подобными наградами отличали любимчиков. Замечательным артистам и литераторам тоже кое-что иногда перепадало. Но я никогда не забуду, как внеочередным постановлением премию присудили фильму «Щит Джургая». Кто сейчас помнит этот заурядный фильм?

Самое трудное для художника — заработать имя в народе. Мне кажется, должна быть изменена система поощрений в искусстве.

П.С: А профессиональные премии?

Э.Р.: Да, премии, которые даются коллегами, — «Оскар» Американской киноакадемии, европейский «Феликс», наша «Ника» очень, как сейчас говорят, престижны, ибо получить одобрение профессионалов чрезвычайно трудно... Появилась, к примеру, новая премия «Триумф»...

Некоторые художники меняются вместе со временем. Как правило, это — процесс медленный и мучительный, это естественное развитие для честного творца. А иные перерождаются мгновенно, ради выгоды. Тут уж — приспособленчество. Да и в нашей прессе наряду с людьми чистыми и честными выступают конъюнктурщики. Можно ли ждать от них справедливых оценок?

А иной раз читаешь статью о новом фильме — вроде все верно. Когда же посмотришь на подпись, то трудно сдержать возмущение: «Боже, да у этого человека руки по локоть в кинематографической крови. Скольким фильмам помешал родиться сей идеологический акушер! Скольким учинил членовредительство!» Создается впечатление, что редакции не вдаются в биографии печатаемых авторов. И зря! Сейчас кое-кто не прочь свести счеты со своими оппонентами, пользуясь тем, что критике дозволено все.

П.С: Ну, этого всегда хватало! Для совести тарификацию пока не придумали. Но работать все равно надо... Что дальше?

Э.Р.: У меня мало осталось времени — хочу еще несколько фильмов поставить, что-то написать...

П.С: До какой-то поры вы сотрудничали с Эмилем Брагинским — и только. Потом тандем распался. Почему? В «Небесах обетованных» рядом с вами появилась молодая сценаристка Генриетта Альтман, «Предсказание» родилось из вашей же одноименной повести без чьего-либо участия. Что, соавторство стало теперь для вас менее привлекательно?

Э.Р.: Нет, дело не в том. С Брагинским дуэт распался потому, что невозможно жить двум разным людям в унисон очень много лет. И так мы проработали вместе больше четверти века. Редкий брак столько длится (смеется)! Естественно, наступает время, когда пути расходятся. То, что продолжало нравиться Брагинскому, разонравилось мне. Или наоборот — считайте, как хотите. Ни ссор, ни скандалов не было — союз умер своей смертью.

Сейчас собираюсь с Владимиром Куниным делать сценарий по его очень симпатичной повести «Русские на Мариенплатц». Так что соавторство и сегодня не вызывает у меня идиосинкразии. Здесь все диктует целесообразность: получился бы хороший фильм. И когда для этого необходим напарник, замечательно, если он найдется. Конечно, желательно, чтобы соавтор оказался единомышленником, коммуникабельным, была бы совместимость групп крови. Обычно все выясняется уже на стадии выдумывания сюжета. И дальше — либо процесс совместного творчества продолжается, либо мы мирно расстаемся, подчас сохраняя прекрасные дружеские отношения.

П.С: Как происходит переплавка драматургического материала, родившегося в обоюдных усилиях, когда за работу принимается уже только один из соавторов — режиссер Эльдар Рязанов, переводя доверенное бумаге в фильм?

Э.Р.: Начинается форменный режиссерский диктат (смеется)! Но если серьезно, то скажу так: отталкиваясь от написанного, я все-таки снимаю свое кино. Впрочем, не мне об этом судить...

П.С: Эльдар Александрович, мне кажется, что с «Небес обетованных» началось новое кино Рязанова — с большей публицистической открытостью, с элементами, если хотите, фантастического реализма. Насколько это органично, вопрос особый. Для меня, например, оказалось неожиданностью воспарение героев на паровозе над твердью земной — образ выразительный, но выбивающийся из вашей стилистики. Или в «Предсказании» — появление молодого двойника героя. Андрей Соколов разительно не похож на себя в возрасте Олега Басилашвили...

Э.Р.: Зато Олег похож на себя в возрасте Соколова.

П.С.: Требуется некое допущение, чтоб признать их единство.

Это первое. Во-вторых, тот же прием использовал Марлен Хуциев в «Бесконечности». И с такой же, на мой взгляд, убедительностью. Интересно, кто вперед додумался? Впрочем, что я говорю — додумался... В искусстве это уже стало общеупотребительным приемом. Вот я бы хотел...

Э.Р.: Не много ли сразу вопросов?.. Кто раньше придумал, не знаю — фильма Хуциева не видел. Моя повесть написана в девяностом году. Хуциевской картины еще не было. Наверно, здесь случай, когда каждый из нас пришел к решению самостоятельно.

У меня есть стихотворение, из которого и вышла повесть, — оно родилось лет десять назад: лирический герой встречает в лесу себя молодого, и между ними завязывается разговор. Без знакомства с моими стихами нельзя понять каких-то мотивов и в моих фильмах. Критикам и киноведам здесь видятся отклонения. А это не отклонения. Режиссер, пишущий стихи, пьесы, прозу, ведущий телевизионные передачи, естественно, выражается во всем, что он делает. Извивы, так сказать, этой души проявляются в совокупном его творчестве. И когда в «Небесах обетованных» взмывает в облака паровоз, это «вдруг» предопределено целым рядом вещей.

П.С: Я сказал о другом — о моем зрительском восприятии. Оно не подготовлено к вашему «вдруг» образным строем картины.

Э.Р.: Зрительское восприятие... Вы, наверно, пошли на фильм еще и потому, что в титрах моя фамилия, фамилия режиссера, чьи картины видели. Но может он как-то меняться?.. Да и все ли вам удавалось посмотреть, что вышло из его рук? Я уже говорил: Ипполит, который в шубе становится под душ, вызывал подобную же реакцию, а прошло пять лет, и люди привыкли и поверили, что такое приемлемо в искусстве.

П.С: Искусство научает жизнь.

Э.Р.: Или Тарковский. Очень многие сначала не понимали его, а через десять лет фильмы Андрея оказались простыми, понятными, ясными. Моя «Гусарская баллада» поставлена для взрослых. Пятнадцать лет спустя она воспринималась как детская картина. И слава Богу! Этим следует гордиться: фильм жив, изменилась только аудитория.

Я тоже думал, как подготовить взлет паровоза. Из персонажа, которого играет Басилашвили, сыпался песок — образ старости.

П.С: Бесхитростный, надо признать, образ...

Э.Р.: Может и бесхитростный, но точный. Хоть и условный. Кадр выпал, став жертвой сокращений. Было еще два или три

таких вот странных куска...

П.С: Хотели задать правила игры?

Э.Р.: Как бы задать. Но потом я от этого отказался: зачем потакать нашей совковой привычке ко всему точно объясненному и понятному до тошноты. Мировой кинематограф давно все путает, мешает, на Западе в фильмах происходит масса невероятного. Вдруг выясняется, что героини Иствуда — ведьмы, и ничего, сие никак не предваряется. Принимай мою фантазию — не принимай — дело твое! Легко согласиться: «Да, я здесь недостаточно сработал». Но на самом деле было не так: я эту картину не хотел снимать до тех пор (было пять вариантов сценария!), пока не придумался взмыв паровоза и улетающие за ним собаки.

Вообще для меня очень важен — к сожалению, он есть не во всех фильмах, но в некоторых есть — этот выход в другую как бы реальность. Возьмите «Вокзал для двоих». В конце моя пара бежит в лагерь. Не может такого быть?! Финал возник не сразу. И сценарий мне не нравился, хотя я один из его авторов, как и «Небес обетованных». Ирреальный ход, парадокс, но вытекающий из нашей жизни, увлек меня, побудил приняться за постановку.

Я подвержен временным изменениям, как все люди. И творческие мои пристрастия тоже трансформируются.

Теперь о сходстве между разновозрастными как бы двойниками. Если покажу фото, где мне двадцать, никогда не догадаетесь, что это ваш покорный слуга. На снимках худой красивый юноша — Роберт Тейлор в молодости, да и только.

П.С: Значит, для вас тут не было проблемы?

Э.Р.: Когда показывал нашим компаньонам-французам фотографии Соколова и Басилашвили, они восклицали: «Замечательно похожи!» И их мнение подчас помогало мне справиться со своим желанием все замотивировать. Когда я подробно снимал, чтоб было ясно как, что, почему, они просили это выкинуть к чертовой бабушке.

Говоря о «Предсказании», нужно еще учитывать, что оно — экранизация. Переложение литературного произведения для кино никогда не обходится без потерь. Так получилось и с моей повестью. Предисловие, которым она открывается, снимает все ваши вопросы о молодом двойнике, что, впрочем, не извиняет как автора сценария, так и постановщика фильма.

П.С: Эльдар Александрович, вы всегда были художником с активной гражданской позицией. Но теперь, представляется, ваше стремление влиять на процессы, происходящие в стране, приобрело характер еще более настойчивый. Я имею в виду не только вашу работу на телевидении. Кстати, передача о Ельцине,

которая вышла в эфир перед референдумом, прямо была включена в политический контекст и вызвала неоднозначную реакцию в обществе. Сделанное вами в недавнее время в кинематографе, по-моему, как раз и есть свидетельство того, что вы хотите своим искусством, всей своей работой влиять на жизнь, как ее понимаете.

Э.Р.: Нет, это ошибка.

П.С: Тут знаменателен финал «Предсказания», когда Горюнов-старший опровергает слова Горюнова-младшего решением не уезжать.

Э.Р.: Я сам тоже не уезжаю, между прочим...

Когда задумывались «Небеса обетованные», это должна была быть картина о маленькой группке обездоленных людей. Но началось стремительное обнищание всех. Москва стала превращаться в свалку. И к моменту завершения фильма выяснилось, что картина о нашем народе, и не о столичном только, а страны в целом. Заговорили, что Рязанов — чуть ли не пифия[7], предсказатель, угадыватель будущего. Нет, я ничего не предугадывал — сама жизнь, к сожалению, догнала и, может, обогнала фильм. Мое произведение родилось из сочувствия людям, которые не склонились перед системой. Разные, шершавые — кто-то жулик, кто-то негодяй, кто-то воришка или даже крупный преступник, но они мне симпатичны. Они, кто сознательно, как герой Гафта, а кто и стихийно, образовали островок независимости в тоталитарном государстве. И странное дело, когда мы писали сценарий и полковник у нас переходил на сторону бедняков, на сторону народа, это казалось рязановским прекраснодушным утешительством, потому что армия, было ясно, — часть жестокой государственной машины. Сыпались упреки: «Ну, что ж это — такие фантазии!» Потом, во время августовского путча 91-го года, армия поддержала демократию и выяснилась моя правота. Да, я верил и верю: человек прекрасен, даже если на нем военная форма...

Как начинается «Предсказание»? Горюнов возвращается из Питера. На вокзале, как нечто заурядное, наряд автоматчиков. Сейчас-то они везде, а тогда... Откуда взялся этот образ? Я вспомнил Иерусалим: Старый город и сидящих на крепостной стене израильских солдат со знаменитыми «узи» в руках. Или колонна бронетехники. Мы насмотрелись на такие и в августе, и в октябре...

Нет, ничего не стремился напророчить. Для меня фильм «Предсказание» — это «Ирония судьбы» сегодня, современная «love story». Преступность, опасность переворота или гражданской войны, постоянная тревога. Все зыбко, неустойчиво. Какие-то

киллеры. И никого не могут поймать. Вот ощущение времени в фильме о любви. Оттого-то все действие погружено в туман. Может ли лента о любви мужчины и женщины на что-либо повлиять?..

Вы знаете, посмотрев картину в Ленинградском Доме кино, мне позвонил Собчак, с которым мы очень мало знакомы: «Я в восторге. Как угаданы грозовая атмосфера времени и то, что нас ждало...» Я сказал: «Вот и помогите, чтоб картину увидели в вашем городе». Он дал на это десять миллионов рублей. Не парадокс ли? Раньше кино по приносимой стране прибыли стояло на втором месте после водки... Если б и была у меня такая цель — повлиять на политику, — то как, мне объясните, воздействовать на политику фильмом, не встретившимся со зрителем? Повлиять можно только тем, что увидели.

Есть ли гражданские мотивы в «Предсказании»? Конечно. Но они и в «Иронии судьбы» были. Помните, герои говорят, что у них самые низкооплачиваемые профессии, хотя и самые полезные?

Кстати, что меня поразило, когда в прошлый Новый год по телевидению показывали «Иронию судьбы»? Что можно было схватить такси даже в ночь на первое января! Сейчас в Москве такси нет, не пойму, куда подевались. Можно было выкинуть билет Москва — Ленинград в форточку, потому что стоил копейки. А сейчас выкинет кто-нибудь билет в форточку?

Огорчает, что мы восприняли «Небеса обетованные» и «Предсказание» как произведения на злобу дня. Это не политические вещи. Я ни за что не агитирую. Да, они пронизаны антикоммунистическим духом, но это просто-напросто естественная реакция организма. Да, там есть история кагэбэшника-отравителя, почерпнутая из газет. Но мне она понадобилась, чтобы резче, острее, интереснее раскрыть характер главного героя, показать человека, у которого убили молодость. И юный двойник его возник для этого же.

Имеют ли мои творческие усилия отношение к политике? Хочу ли я вмешаться в нее? Нет. Ибо я не идиот.

П.С: Но, видимо, таково ваше художническое устройство; за что бы вы ни брались, это непременно перекликается с жизнью, а значит, отражает и происходящие в ней общественные процессы.

Э.Р.: Не упрекаете ли вы меня в конъюнктурности?

П.С: Ни в коем случае. Как вам видится будущее кинематографа в канун его вхождения во второе столетие?

Э.Р.: Никак не видится. Я проработал в кино пятьдесят один год, то есть у меня как бы контрольный пакет акций — 51 процент. Но когда смотрю новые американские фильмы с их умопомрачительным формальным совершенством, то не могу

понять, как это достигнуто.

Наша славянская душа — она ведь чем берет? Нежностью, лирикой, загадочностью, тайной. Оказывается, теперь этого мало. Нужно еще владеть набором ультрасовременных технических средств. У нас же нет ничего. Мы нищие, голые и босые. Что тут скажешь? У них свой кинематограф, у нас — свой.

Культура России и кинематограф в том числе сейчас впали просто в коматозное состояние. Пройдет время, может быть, много времени, и начнется обратная раскрутка. Правда, нас с вами уже не будет на свете, и мы так и не узнаем, насколько основательны мои надежды. Да... Оптимистическое заявление под занавес!

П.С: Эльдар Александрович, помните, в одну из наших встреч вы говорили: «Я уже немолод и дерзну еще замахнуться лишь на пару-тройку фильмов». После этого, действительно, сделали три картины. А сейчас? Что, больше не будете снимать кино?

Э.Р.: Обуревают противоречия (смеется). С одной стороны, авантюризм, который мне присущ в немалой степени, и любовь к профессии толкают к съемкам. С другой стороны, мудрость и осторожность пожившего человека предостерегают. Думаешь: зачем же тратить себя до предела, когда никто не увидит плодов твоих усилий.

Есть замыслы, но нужно, чтоб нашелся очень богатый продюсер или спонсор. Не хочу бегать, выбивать деньги, останавливаться в середине картины, — стар для этого.

Слава Богу, телевидение не дает простаивать. Вышла повесть «Предсказание» отдельной книгой. Готовлю новое, дополненное издание «Неподведенных итогов» для издательства «ВАГРИУС». Работаю много — минуты свободной нет.

ЭПИЛОГ

Вьюжная метель столетия, сокрушительный вихрь века с лихим свистом мчится во времени и пространстве, увлекая с собой и всех нас, совпавших с этим временем и этим пространством. Ветер Истории, поднимая тучи пылинок, — а мы и есть те самые пылинки, — неумолимо тащит страны, нации, события, судьбы к новому рубежу — двадцать первому веку.

Конечно, граница столетий — дата условная, ибо время непрерывно, и многое из того, что случится в будущем, зачато в нашем веке, в нашем времени.

Итак, двадцатый век на исходе. Окинем его беглым взглядом, подведем предварительные и, естественно, приблизительные итоги.

Век пронесся над планетой, как смерч, ибо породил неслыханные прежде скорости. Он оказался самым стремительным в прогрессе науки и техники, но и, пожалуй, самым результативным по жестокости и насилию, самым масштабным по числу человеческих жертв. Если вспомнить череду дат и событий двадцатого столетия, то выяснится, что История перемешала великое и ничтожное, благородное и преступное, вершины человеческого духа и пропасти человеческого падения. Но низкого, кровавого, подлого, свирепого, немилосердного, гнусного, мучительного оказалось в жизни народов неизмеримо больше. Наш век — это эпоха апокалипсических катастроф: народных бедствий, разгула стихий, опустошающих войн, безжалостных революций, глобального голода, ужасающей нищеты, бессмысленного террора, жестокости и вандализма.

То, что открывала наука, использовалось во зло жизни. В первую мировую войну на людях «попробовали» достижения не только авиации, но и химии. Потом ученые расщепили атом, и это обернулось бомбардировкой Хиросимы в сорок пятом, а позже бедой и несчастьем Чернобыля.

Попробуем припомнить лишь некоторые события, приведшие к особенно крупным потерям.

Первая мировая война и предшествующие ей англо-бурская и русско-японская; три русские революции и четырехлетняя гражданская война в России; массовая резня армян турками; голод в Поволжье в 1921 году; великая депрессия в Америке совпала с войной советского правительства против собственного крестьянства; «варфоломеевские ночи» гитлеризма; еще один скрытый, тайный, необъявленный голод в нашей стране, унесший

в 1932–33 годах миллионы жизней; военная агрессия немецких и итальянских фашистов против Абиссинии и Испании; неслыханная расправа сталинской клики со своим народом в конце тридцатых; порабощение Чехословакии, Польши, Франции гитлеровцами; позорная русско-финская война; поставленное на конвейер уничтожение евреев Гитлером и его подручными; наконец, вторая мировая война, превзошедшая по числу убитых и изувеченных физически и нравственно, по количеству разрушений все предшествующие бойни; а так называемые «малые» столкновения, войны, конфликты — в Корее, во Вьетнаме, в Афганистане, в Венгрии в 1956 году, между Израилем и арабскими странами, между Ираном и Ираком, между Грузией и Абхазией, между Арменией и Азербайджаном, между Россией и Чечней; вспомним «Бурю в пустыне» — операцию по освобождению Кувейта или братоубийственные сражения в Югославии; прибавим нескончаемые стихийные бедствия — наводнения, ураганы, цунами, землетрясения, такие, как в Армении и Японии; прибавим постоянные нищету и голод в Азии и Африке; прибавим нескончаемые страдания Эфиопии, Ливана, Ольстера. Каждый день человеческое безумие и яростная нетерпимость приносят многочисленные жертвы «веку-волкодаву» по пророческому выражению Осипа Мандельштама.

Во главе каждого исторического круговорота стоят люди, лидеры. Если назвать гигантов нашего столетия, тех, кто определил крупные сдвиги времени, то среди них окажутся и гении добра, и гении зла. Тут и Толстой, и Ленин, и Эйнштейн, и Ганди, и Гитлер, и Рузвельт, и Сталин, и Мао Цзэдун, и Чаплин, и Сахаров, и Пастернак, и Черчилль, и Дисней, и де Голль, и Солженицын, и Жуков, и Кастро, и Феллини, и Горбачев, и Хемингуэй, и Шостакович...

Но особо следует сказать о судьбе России в двадцатом столетии. Нашему Отечеству не повезло, без сомнения, больше, чем какой-либо другой стране!

7 ноября (25 октября по старому стилю) 1917 года я считаю трагической датой в жизни нашего Отечества. Надеюсь, придет время, когда в этот день повсюду в России будут вывешиваться траурные знамена. Ибо в этот день наша Родина свернула с общечеловеческого, цивилизованного пути и направилась под водительством коммунистической партии в исторический тупик. К сожалению, народ оказался очень восприимчивым к демагогическому лозунгу «Грабь награбленное». Многим миллионам пришлась по сердцу психология погромщика, полюбилась мораль мародера, прикипели к душе повадки убийцы. Иначе чем можно объяснить казни священников,

расстрелы инакомыслящих, глумление над храмами, уничтожение архитектурных памятников, эпидемию доносительства, сладострастное исполнение беззаконных смертных приговоров. Могут сказать, сработал страх перед ЧК. Но страх пришел позже, когда все поняли, что большевики шутить не умеют. И тогда подлый страх перерос в леденящий ужас, сковавший души миллионов. Седьмого ноября началось семидесятилетнее царство жлобов. Да, впрочем, оно не кончилось...

Жить бы мне
В такой стране,
Чтобы ей гордиться.
Только мне
В большом говне
Довелось родиться.

Не помог
России Бог,
Царь или республика.
Наш народ
Ворует, пьет,
Гадит из-за рублика.

Обмануть,
Предать, надуть,
Обокрасть — как славно-то!
Страшен путь
Во мрак и жуть,
Родина державная.

Сколько лет
Все нет и нет
Жизни человеческой.
Мчат года...
Всегда беда
Над тобой Отечество.

В 1991 году в одночасье рухнул коммунистический страшила или, как еще называли Советский Союз, империя зла. Колосс, пугавший весь мир, оказался на глиняных ногах. И почудилось: начинается новая жизнь, мы возвращаемся в лоно нормальных стран. Да где там! Мы и сейчас идем «своим» путем. Это ленинское заклятие — «своим путем» — продолжает зловеще

висеть над страной.

Умом Россию не понять,
Аршином общим не измерить.
У ней особенная стать,
В Россию можно только верить,

— эти прекрасные тютчевские слова, продиктованные, несомненно, самыми добрыми чувствами, сыграли в нашей истории печальную роль. Этими строчками оправдывались злодейства, объяснялись преступления, покрывалось беззаконие.

Мол, «можно только верить»! Как же дошли мы до жизни такой? Кого винить? Кто довел великую страну и великий народ до хаоса, сумятицы, неразберихи? Как всегда у нас виноватых не находят. А виноваты-то мы сами. Сами, все вместе. Весь народ, который темен, необразован, послушен, доверчив. Говорят, большевики испортили русский национальный характер. Наверное, в чем-то и испортили. Но в эпоху Петра, когда социализмом не пахло, русский купец всучивал воюющему царю сырой порох и гнилое сукно для шинелей. А когда эти народные черты скрестились с коммунистическими идеями и, главным образом, коммунистической практикой, то образовалась «гремучая адская смесь». На то, чтобы разгрести завалы в душах людей, понадобятся десятилетия. А то и века. Самое главное — это просвещать одураченный, запутавшийся, дремучий народ. Объяснять, что хорошо, а что плохо, что нравственно, а что преступно. Ибо грани между добром и злом стерты, едва различимы. «Сейте разумное, доброе, вечное...» — призывал Некрасов, и сейчас его слова мне кажутся особенно справедливыми.

Существует расхожая фраза: «Красота спасет мир!» Она кажется мне смешной и глупой. Не знаю, что может спасти озверевший мир. Уж во всяком случае, не красота. Впрочем, не стоит обижать зверей, обзывая мир озверевшим, ибо самое злое животное — человек. Но ведь человек бывает и нежным, и добрым, и любящим, и чутким. И поэтому искусство не должно погибать. Я думаю — стихи, музыка, живопись, кино, литература способствуют тому, что в человеке сохраняется еще что-то человеческое. Вспомним опять-таки уходящий век. Если бы людей не освещали пронзительные лучистые глаза, нежная, застенчивая улыбка великого Чарли, наш мир был бы хуже. Если бы не волшебная музыка Прокофьева, Гершвина, Шостаковича, Равеля, проникающая в глубины сердца, наш мир был бы еще более глухим. Если бы не причудливые живописные фантазии

Кандинского, Пикассо, Шагала и Дали, радующие глаз, вызывающие чувство прекрасного, наш мир был бы еще более мрачным. Если бы не стихи Тагора, Элюара, Лорки, Блока, Арагона, Рильке, Есенина, вызывающие любовь и восхищение, согревающие душу, наш мир был бы еще более бессердечным. Если бы не бегущие картинки, сочиненные Диснеем, Эйзенштейном, Куросавой, Клером, Феллини, картинки, проникающие с белых киноэкранов в зрительские сердца, мир был бы еще более слепым. Если бы не обыкновенные, простые слова, сложенные в бессмертные книги Хемингуэем, Ремарком, Гашеком, Буниным, Булгаковым, Маркесом, Бредбери, Солженицыным, наш мир был бы еще более глупым. Если бы не русский балет от Павловой и Нижинского до Улановой и Плисецкой, если бы не «Битлы», Горовиц, Камас, Ростропович, Тосканини, Менухин, если бы не Китон, Ильинский, Фернандель, Тото, де Фюнес, если бы не... если бы не... то, может, и жить не имело бы смысла.

Но у нас, в нашей стране, сейчас не до искусства. Нет денег на издание книг, на постановку спектаклей, на производство фильмов. Культура гибнет при полном равнодушии общества — как правительства, так и публики. Судьба ряда художников в наши дни поистине трагична. Многие творцы, бесценные, уникальные личности, отброшены жестоким временем на обочину жизни, не востребованы эпохой. Иные стали, без преувеличения, нищими. И с надеждами на светлое завтра тоже как-то бесперспективно. Тревога за судьбу страны, неуверенность в будущем, беспокойство за себя и близких ранят сердце каждого. Наверное, отчаяние, повсеместная коррупция, а также взрыв преступности и распространение фашизма побуждают людей к бегству из страны, в эмиграцию, даже эвакуацию. Действительно, тяжелые, мрачные, зыбкие времена. Но не все могут уехать из страны. Да и не все, слава Богу, хотят. Находясь на краю бездны, надо тем не менее не опускать рук. Предаваться чувству безнадеености — бессмысленно, бесплодно. Надо сжать зубы, стиснуть кулаки, напрячься пружиной и отдать все силы Отечеству. И, тем самым, себе. Ибо, кроме нас самих, никто не вытащит Россию из того ужаса и кошмара, в которые с нашей всенародной помощью завела ее История. Ведь если каждый из нас станет хорошо и добросовестно делать свое дело, то, может, и получится что-нибудь хорошее. Ясно, сами мы не увидим плодотворных результатов наших усилий. У меня есть двустишие:

— А что же делать с нашим поколеньем?
— Оно пойдет на удобренье!

Но у нас есть дети и внуки, и ради них мы должны напрячь всю энергию. Да, нам не повезло с эпохой, с общественным строем, но, может, хоть нашим потомкам удастся жить в гуманной стране. Если каждый из нас не пожалеет себя ради этой цели. Ведь Родина у каждого из нас, как и мать, одна!

notes

* * *

1

Котурны (лат. cothurni, греч. κόθορνος), в античном театре род обуви, применявшейся актёрами трагедии. Котурны имели очень высокую подошву, что увеличивало рост актёра, делая заметнее его фигуру в условиях огромных театральных сооружений античности, придавая его облику, походке величавую торжественность. Слово «котурны» стало нарицательным для обозначения ложного искусственного величия.

2

Пароксизм (от греч. παροξυσμός - возбуждение, раздражение), внезапное обострение болезни: приступ боли (например, при стенокардии), сердцебиения, кашля, лихорадки, гемолиза (например, при пароксизмальной гемоглобинурии) и т. д. Термином «пароксизм» обозначают также бурные эмоции (например, Пароксизм гнева, Пароксизм отчаяния).

З

Птичий грай — карканье, гомон птичьей стаи.

4

Клошар (от фр. clochard - нищий) — бродяга, нищий, бездомный, бомж.

5

Гран (от лат. granum - зерно, крупинка) — устаревшая единица массы, применявшаяся в русской аптекарской практике до введения метрических мер. За 1 гран была принята масса, равная 62,2 мг.

6

Заумь (в русском футуризме) — экспериментальный поэтический язык, строящийся на звукоподражаниях, произвольных звукосочетаниях и алогичных словопреобразованиях.

7

Пифия (др. греч. Πῡθία) — в Древней Греции жрица прорицательница в храме Аполлона в Дельфах.